وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر- بسكرة

كلية الآداب و اللغات الأجنبية

قسم الأدب العربي

النمـــوذج العاملـــي و استنطـــاق البنيـــة السرديـــة في رواية:"سيدة المقام" للكاتب: واسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص السرديات العربية

إعداد الطالبة: جريوي آسيا

إشراف الدكتور: بن غنيسة نصر الدين

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
مفقودة صالح	أستاذ. ت. ع	بسكرة	رئيساً
بن غنيسة نصر الدين	أستاذ محاضر أ	بسكرة	مشرفاً و مقرراً
مزوز دليلة	أستاذة محاضرة ب	بسكرة	ممتحناً
بوطاجين السعيد	أستاذ. ت. ع	خنشلة	ممتحناً

السنة الجامعية: 1430-1431 هـ

2009- 2010 م

مقدمـة:

تعود أصول الدراسات السردية إلى الشكلانيين الروس، الذين أحدثت بحوثهم تحولا هاما في المفاهيم النقدية التقليدية في روسيا، و في العالم الغربي، حيث مهدت الطريق لتفجير نظريات أسهمت في الولوج إلى أدق التفاصيل و البحث في ثنايا العمل السردي.

و قد شهِدت بداية الستينيات أبرز هذه النظريات، حيث كان الإعلان عن بداية توجه جديد في السرديات بميلاد السيميائية السردية لمدرسة باريس، حيث برزت السيميائية السردية بفضل مؤسسها "غريماس" "Greimas"، كنظرية مدت جسور الدراسات في تحليل وظائف الممثلين في العمل السردي، مهتمة بالنحو السردي، فشهدت المدرسة غزارة الإنتاج في الحقل السردي، و يعود الاهتمام بالسيميائية السردية لما لها من الدقة في استخلاص المعنى من النص السردي، فكانت نظرية "غريماس" من أهم النظريات الغربية في رصد العامل ضمن البرنامج السردي، و سنتتبع سلسلة الحالات و التحويلات المشكلة لمفاهيم تصوره من مشارب و حقول معرفية مختلفة.

و على هذا الأساس سنقف أمام الموضوع بطرح جوهري لإشكال يمثل قطب الرحى لهذه الدراسة، و هو إمكانية استنطاق البنية السردية للرواية من خلال مفاهيم "النموذج العاملي"؟.

. فهل يمكننا استخلاص المعنى من رحم البنية السردية بتطبيق التحليل العاملي؟ و إلى أي مدى يمكن اعتبار النموذج العاملي إجراءً سيميائيا؟

و لقد كان مرتكزنا في هذه الدراسة حول نص سردي، متمثلا في الشكل الروائي، متخذين رواية "**سيدة المقام**"، للكاتب واسيني الأعرج كعينة للدراسة، محاولين قدر الإمكان استخلاص المعنى باستنطاق البنية السردية للرواية من خلال التصور الغريماسي المتمثل في مفاهيم النموذج العاملي، و بذلك كانت المذكرة موسومة بـ: "**النموذج العاملي و استنطاق البنية السردية في رواية سيدة المقام، للكاتب واسيني الأعرج.**

و يندرج البحث تحت خطة آثرنا تقسيمها إلى: مدخل و فصلين، مصدرة بمقدمة و مقفاة بخاتمة، و ملحق، نعرضها كالآتي:

1 . مقدمـة.

2 . مدخل: تطرقنا فيه إلى جوانب مهمة حول السيميائية السردية و مستويات التحليل و الحقول المعرفية للنموذج العاملي باعتباره إجراءً سيميائياً.

3 . الفصل الأول: والذي يتمحور حول التركيبة السردية و حركة العامل برصد البرامج السردية من الرواية.

4 . الفصل الثاني: تناولنا فيه التركيبة الخطابية، و ذلك بالكشف عن المصوغات الخطابية في الرواية، من تأسيس الممثلين و المسارات التصويرية و الأدوار التيماتيكية و التفضية و التزمين، و علاقة هذه المصوغات بالممثل في الرواية.

5 . الخاتمة: و جاءت عرضا لأهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الرسالة.

و تجدر الإشارة إلى أن هذه الرسالة ما كانت لتقوم لو لا مجموعة قيمة من المصادر و المراجع و نخص بالذكر :

. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي.

. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية.

. رشيد بن مالك، السيميائية السردية.

. A, J, Greimas, Sémantique structurale recherche de méthode.

. A, J, Greimas, Du sens II, Essais sémiotiques.

. A, J, Greimas, J, Courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la Théorie du longage.

و قد جابهتنا صعوبات في إنجازها و يمكننا حصرها فيما يأتي:

. صعوبة العثور على المصادر باللغة الفرنسية، و مشقة الحصول عليها.

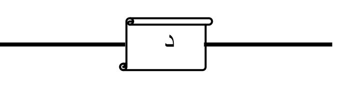
. ندرة التطبيق في موضوع السيميائية السردية، خاصة في مفاهيم النموذج العاملي، حيث نجد الجانب النظري مهيمنا في الكتب.

. محاولة جمع مفاهيم النموذج العاملي من الكتب ثم تطبيقها على المدونة.

. إشكالية الترجمة و اضطراب المصطلح و تباينه من كاتب إلى آخر.

. إشكالية دراسة التفضية و التزمين في النحو السردي عند غريماس.

و إذا كانت الدراسة قد حققت جزءً من الأهداف المسطرة لها، فالفضل يعود إلى توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور "بن غنيسة نصر الدين"، الذي تابع مراحل الدراسة بعناية، على الرغم من سفره، فكان خير معين، حيث راعانا بعلمه حتى استوى عملنا على مسلكه فله خير الجزاء، و لن ننسَ في ذلك أبدا توجيهات المشرف الأول الدكتور زغينة علي الذي وافته المنية قبل تبلور الموضوع كمشروع للدراسة، رحمه الله و أسكنه فسيح جنانه، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى السادة الأفاضل أعضاء اللجنة العلمية على سهرهم في قراءة الرسالة، فلهم كل الاحترام و التقدير، و لا ننسى أن نتوج العرفان لجميع الأساتذة الذين قدموا يد العون لإنجاز هذه الرسالة، التي تبقى ثمرة عمل نقدمها للقراء الكرام راجين أن يجدوا فيها ما يعوض الجهد المبذول، و إن لم يكن فحسبنا ما بذلنا من جهد و التعويض من الله سبحانه و تعالى.



المدخـــــل

« الإجراء العاملي و آليات التحليل في البنية السردية »

1. السيميائية السردية ومستويات التحليل

2. النموذج العاملي إجراء سيميائي

1.2. الروافد اللسانية و المعرفية

1.1.2 الروافد اللسانية

1.1.1.2 المحايثة

2.1.1.2 الاختلاف

3.1.1.2 المربع السيميائي

4.1.1.2 الملفوظ السردي

5.1.1.2 الكفاءة و الأداء

2.1.2 الروافد المعرفية

1.2.1.2 النظرية الشكلانية(التصور البروبي)

2.2.1.2 نموذج سوريو

3.2.1.2 نموذج تينيير

2.2. مفاهيم النظرية "الغريماسية"

1.2.2 الخطاطة السردية

2.2.2 البرنامج السردي

1.السيميائية السردية ومستويات التحليل:

لقد تطور البحث في علم السرد (Narratalogy) في الستينيات، مع بداية ظهور الإنجازات* السيميائية، لمدرسة باريس (L'école de Paris) التي يتزعمها غريماس (Greimas)**، حيث اهتمت هذه المدرسة بالحقل السردي للكشف عن نظام عناصر الخطاب، و البحث في الشبكة العلائقية لهذا النظام، و لعل «من أهم عناصر البحث في الخطاب السردي تلك التي تتعلق بعملية القول السردية (Enonciation)، حيث تتجاوز تحقيق الجملة بصفتها وحدة دنيا في الدرس اللساني إلى تحقيق الخطاب بصفته كلا دالا[1].

فالخطاب يشكل وحدة وهذا ما نجده عند "سارة ميلز" في قولها:«... **الخطاب عبارة عن وحدة نص مطولة تحتوي على شكل من أشكال التنظيم الداخلي، كالانسجام في المعنى (Cohérence)، و التماسك في القالب(Cohésion)**»[2].

و نتيجة للاهتمام الكبير بالخطاب، اختلف السيميائيون حول كيفية التحليل في مكونات النص، إلا أنهم تناولوا دراسة المعنى النصي من خلال زاويتين منهجيتين؛ الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي (...)، و المكون الخطابي، و الزاوية العميقة التي ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى في المكون السردي[3].

و يركز المحلل السيميائي في دراسته للخطاب السردي على هاتين الزاويتين؛ الزاوية السطحية: للكشف عن المسارات السردية، و حركة العاملين، و الزاوية العميقة: لتفجير البعد المنطقي و المفهومي للبنية، و في دراسة الخطاب السردي يقف المحلل السيميائي على دراسة ثلاثة مستويات هي[4]: (المستوى السردي، و المستوى المنطقي الدلالي، و المستوى الخطابي):

1. المستوى السردي: و يقوم كما جاء في نظرية غريماس، على دراسة مجموعة من المفاهيم، و التي سنقف إزاءها بالتحليل في دراستنا لرواية "سيدة المقام"، و هذه

* ينظر: الإنجازات السيميائية ، مدرسة باريس في ملحق البحث، ص 130.
** ينظر: نبذة من السيرة العلمية لـ: غريماس في ملحق البحث، ص 127.
(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي في الخطاب الروائي (البنيات الخطابية ـ التركيب ـ الدلالة)، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 44.
(2) ـ سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، 2004، ص7.
(3) ـ ينظر: تقديم جميل حمداوي، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 12.
(4) ـ ينظر: رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، باجي مختار، 15 ـ 17 ماي 1995، ص 33.

المفاهيم هي: (البرنامج السردي، و الأدوار العاملية، و رصد المسار السردي لفعل التحول الذي تحدده الخطاطة السردية).

2. المستوى المنطقي الدلالي: و للوصول إلى هذا المستوى يجب أن نعرج على المستوى السردي، و يقوم هذا المستوى على الغوص في البنية العميقة بدراسة أطراف المربع السيميائي*.

3. المستوى الخطابي: و يتمظهر هذا المستوى في دراسة البنية السطحية، حيث « **ينمو الخطاب اعتمادا على التراكم بتكوين مسارات تصويرية (Parcours figuratifs)، تشمل المحور المركبي الأفقي للخطاب**»(1)، و لفهم معنى الحكاية ينتقل المحلل السيميائي من مستوى إلى آخر، حيث يمثل«**المستوى السردي و المستوى الخطابي البنية السطحية للنص، إذ يرسم لنا القوى الفاعلة و الحالات و التحولات، و يمثل المستوى المنطقي البنية العميقة للنص**»(2).

و هنا نتساءل إذا كان كل مستوى يختص بدراسة عناصر معينة في النص السردي، فهل هناك علاقة تربط بين هذه المستويات؟ . أم أنها تتدرج في التحليل؟

لقد اهتمت السيميائية السردية في تحليلها للنصوص على وجود علاقة تمفصل و تكامل في آن بين المستوى السردي و المستوى الخطابي، فالاعتراف بوجود مستويين متمفصلين يحل مسألة الخطوة الغامضة لفاعل السرد(3)، هذا الأخير الذيُ يعدّ نقطة التماس بين المستويين ، حيث يمثل« **فضاء لقاء و اتصال بين البنيات السردية و البنيات الخطابية، و بين المكون النحوي و المكون الدلالي**»(4)، و بذلك نقف على وجود علاقة تكامل بين المستويين في تحديد البنيات الدلالية الثاوية وراء البنيات السطحية و رصد المسارات التحويلية للفاعل من خلال التداخل، وذلك باعتبار النص كلا دالا.

وبناءً على هذا « **تتميز العلاقة بكونها تكامل وتمفصل (...)، ويبرز هذا التداخل أهمية المستوى الخطابي بالنسبة للمستوى السردي، حيث يحقق هذا التداخل على المستوى الإجرائي وظيفة أساسية وتتمثل في الاستثمار الدلالي لعناصر النحو السردي التيُ تعدّ موضوعات تركيبية...** »(5) داخل البنية السردية.

* ملاحظة: سنفصل في مسارات و أطراف المربع السيميائي في عنصر الروافد اللسانية.

(1) ـ عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية ـ التركيب ـ الدلالة) ، ص 106.

(2) ـ رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، ص 33.

(3) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية ـ التركيب ـ الدلالة) ، ص 157.

(4) ـ المرجع نفسه، ص 161.

(5) ـ المرجع نفسه، ص 157.

و تبرز العلاقة بين المستوى السردي و المستوى المنطقي بالتكامل أيضا؛ لأن المحلل السيميائي ينطلق من البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة، و عليه فإذا كان المستوى السردي يقوم على وجود آليات تحليل، فإننا سنحاول أن ننطلق من هذا المستوى للولوج إلى المستوى المنطقي الدلالي.

و سيتوقف ذلك على مدى تتبع خطوات نظرية غريماس، «**التي تستمد أصولها المعرفية من الدلالية التي تهتم في المقام الأول باستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الحافة بإنتاجها، و وسيلتها في ذلك تفجير الخطاب و تفكيك الوحدات المكونة له، ثم إعادة بنائها وفق جهاز نظري متسق التأليف ...**»[1]

و تركز هذه النظرية على فعل التحول، و في تحديد التركيبة السردية و حركة العامل؛ لأن «**طبيعة النص السردي المتمثلة في الانتقال من حالة لأخرى مرورا بفعل تحويل معين، هي التي مكنت غريماس من وضع تصنيف أولي للملفوظات السردية (Les énoncés narratifs)، باعتبارها أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص السردي ...**»[2]، و قبل الغوص في مفاهيم هذه النظرية تجدر بنا الإشارة إلى تحديد السردية عند غريماس، بقوله: « **تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة و الموظفة للمستندات فيها لتشكل ـ ألسنيا ـ جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع**»[3]، و ما يشير إليه غريماس هو اعتبار الخطاب السردي مشروعا يقوم على تتابع الملفوظات المشكلة للأحداث المتسلسلة، و هي بذلك تتابع لعمليات تكشف عن المسار السردي للفعل، و يحدد غريماس السردية أيضا على أنها «**متتالية من الحالات المسبوقة بتحويلات**»[4]

إن السردية إذن سلسلة من الحالات و التحويلات للفعل و التي تتحدد بوجود إطار البرنامج السردي للرواية، و نجد مصطلح السردية في قاموس غريماس

(1) ـ عبد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس "Greimas"، الدار العربية للكتاب، د م، 1993، ص 29.
(2) ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، دم، ط1، 1999، ص 108.
(3) ـ عبد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس "Greimas"، ص 35.
(4) ـ ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/2006م، ص 22

و كورتيس"Courtés" (Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage) « **السردية ميزةِ بنيَنة الخطاب**»(1)، و يعرفها غريماس في كتابه: (Du sens II) بقوله: « **توضح السردية بمثابة الاقتحام المتواصل ...** »(2)، فهي اقتحام لتتابع سلسلة من الحالات و البرامج السردية، وهي بذلك « المنطق الذي يحكم تعاقب الأفعال »(3).

فمحورها هو مضمون الفعل، و رصد شبكة التحويلات للعاملين، و يحدد كورتيس السردية من خلال تتابع الحالات بقوله: « **هي ذلك الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، و هذا من شأنه إحداث تحول من وضعية أو من حالة إلى وضعيات جديدة عن طريق التتابع**»(4).

فالسردية هي تلك السلسلة من الحالات و التحويلات، و ما يمكن قوله في هذه المحطة « **أن حقل التحليل السردي للخطابات هو بدون منازع حقل سيميائي**»(5)، فالسيميائية السردية قامت بضبط نظام الخطابات من خلال تطبيق النموذج العاملي " الذي تبلور من مشارب مختلفة، ليصل إلى التحليل الدقيق العلمي للنص السردي.

2. النموذج العاملي إجراء سيميائي:

يشكل النموذج العاملي مجموعة من المفاهيم المتضافرة فيما بينها، تلخص التصور العاملي باعتباره إجراءً سيميائياً في ميدان السيميائية السردية، حيث ينطلق المحلل السيميائي في دراسته من المستوى السردي للوصول إلى البعد المفهومي المنطقي للبنية السردية.

وسنحاول رصد هذه المحطة التاريخية في تشكيل خيوط النظرية "النموذج العاملي"، وسنحاول بذلك الإجابة على بعض الأسئلة المثارة لدينا و هي:

. ما أهمية تطبيق آلية "النموذج العاملي" في النص السردي؟ أَ لِنُثْبِتَ بأنه آلية إجرائية في تحليل النص؟ أم للوقوف على مدى إمكانية استخلاص المعنى من خلال التحليل العاملي

(1) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage, Paris, 1979, p:247.
(2) -Voir : A, J, Greimas, Du sens II, Essais Sémiotique, édition du seuil, Paris, 1983, p: 46.
(3) - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار فارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 8.
(4) - ينظر: عبد القادر شرشار، السيميائية السردية ـ تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، من الموقع:
http: //www.awu-dam,org/book/06/study 06/1-a-5/boo k 06-Sd 006,htm.
يوم الخميس: 06-11-2008، الساعة 10:40
(5) - ينظر: تقديم: أ، ج، غريماس، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 15.

للمتن الحكائي؟ . و كيف يمكن استنطاق* البنية السردية للرواية من خلال مفاهيمه؟ و بذلك سنحاول من خلال دراستنا "للنموذج العاملي" في رواية "سيدة المقام"**، الكشف عن الروافد المتضافرة لتأصيل و تأسيس النموذج العاملي، كالآتي:

1.2. الروافد اللسانية و المعرفية:

1.1.2. الروافد اللسانية:

لتحديد الروافد اللسانية "للنموذج العاملي" على المحلل السيميائي الوقوف على جذور بعض المفاهيم التي استثمرها غريماس في تبلور تصوره الذي أصبح « **قوة إجرائية كبيرة، حيث تمثل في قدرته على استيعاب جميع أنواع الخطابات بما فيها السياسية و الفلسفية ...** »(1)، و عليه فإن هذه المفاهيم تعود إلى النظريات اللسانية التي قدمت الدعم في الحقل السيميائي لتحليل النصوص السردية و هي كالآتي:

1 . المحايثة.

2 . الاختلاف.

3 . المربع السيميائي.

4 . الملفوظ السردي.

5 . الكفاءة و الأداء.

1.1.1.2. المحايثة: تعود جذور هذا المفهوم إلى الحقل الألسني، و ذلك بتحديد معنى المحتوى، كما جاء عند سوسير « **انطلاقا من مبدأ اعتبار اللغة (كلا يكتفي بذاته) و تعميقا للمقولة السوسيرية التي تبرز أن (اللغة شكل لا ماهية) فإن "يلمسليف" توصل إلى تحديد مستويين في اللغة: مستوى المحتوى و مستوى الشكل، و كلاهما له شكله و مادته ...** »(2)، فالمحايثة هو ما يعبر عنه في اللسانيات بالمحتوى، و للتدقيق أكثر نجد كورتيس في كتابه "مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية"، يحدد لنا هذا المصطلح اللساني باعتباره « **مستوى عميقا في جوهر المحتوى*** **»(3)، فالنص يشير إلى أن مستوى

* فالاستنطاق هو التساؤل عما هو قائم (...)، فالاستنطاق يجعل قدرة ما يسأل عنه على الكلام قدرة ممكنة، فالغاية من الاستنطاق في الرسم مثلا هو جعل الأشياء المرئية تتكلم، و التفكير في الفلسفة استنطاق ينظر هيوج سلفرمان، نصيات، بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 56، 73.

** واسيني الأعرج، "سيدة المقام"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1997.

(1) - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص 68.

(2) - زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية و العامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 115.

*** يبرز المكون الدلالي من خلال وحدات كلا المستويين اللذين نستطيع تمييزهما في جوهر المحتوى: المستوى المحايث (...) و المستوى المتمظهر، ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 72.

(3) - المرجع نفسه، ص 72.

المحايثة هو مبدأ متضمن يندرج في إبراز المحتوى الدلالي، و عليه فالمحايثة مبدأ لساني بالدرجة الأولى و هذا ما أكده غريماس و كورتيس عندما اعتبرا المحايثة (Immanence) مبدءً لسانيا يحدد نوعية الموضوع[1] أو جوهر المادة.

أمـا مـن منظـور فلسـفي فـإن مصـطلح المحايثـة يـرتبط بمفهـوم المنطـق، " فالسيميائيات المحايثة لغريماس تنظر إلى المنطق من زاوية دلالية في معالجتها لإشكالية المعنى، حيث يرى غريماس بأنه:« **يمكن تعريف المنطق في اصطلاحنا بأنه شكل المحتوى المستعمل للتحقق من الصياغات اللسانية للشكل العلمي للكون باعتباره تعبيرا، يسمي المناطقة هذا الشكل العلمي، علم الدلالة ...**»[2]

نستشف من النص أن للمحتوى شكلاً و جوهراً، فالشكل مرتبط بالجانب اللساني للمستوى السطحي المتمظهر، و الجوهر مرتبط بالدلالة، المستوى العميق المحايث، و هذا ما استفادت منه السيميائية، فإذا كانت اللسانيات ترى بأن المحايثة بحث في المحتوى، فقد استقت السيميائية هذا المفهوم في حقلها للبحث عن محتوى المادة، و البعد العميق، و الدلالي، حيث "يحدد السيميائيون موضوع بحثهم بدقة، و يتمثل في "المحتوى"، انطلاقا من العلاقة السردية وفق رؤية (يلمسليف HJELMSLEV Louis) للعلامة اللسانية المشكلة من دال (التعبير)، و مدلول (المحتوى)، و باختيارهم للمدلول (المحتوى) يلغون و بشكل آلي الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم، و هذا ما نجده عند بعض المنظرين، حيث يؤكد شميث (Schmitt) في قوله:(**إن المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى بصفة عامة**)، كما يؤكد غريماس في مختلف دراساته الفكرة نفسها، موضحا الهدف الذي تنشده السيميائية و هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة، بغض النظر عن المظاهر الأخرى التي يتخذها هذا السرد ...[3].

و بناءً على هذا « **فالسيميائية تسعى إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية مستقلة عن المعطيات الخارجية** »[4].

(1) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtès, Semiotique dictionnaire raisonné de la théorie, p : 181

(2) ـ أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي و جبر العلامات، الناشرون: منشورات الاختلاف، الجزائر/المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2005م، ص 12،11.

(3) ـ ينظر: عبد القادر شرشار، السيميائية السردية ـ تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ـ من الموقع:
http: //www.awu-dam,org/book/06/study 06/1-a-s/boo k 06-Sd 006,htm.
يوم الخميس: 06-11-2008، الساعة: 10:40

(4) ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، للنشر، الجزائر، 2000، ص09.

فالمحايثة تساعد المحلل السيميائي على الولوج في أغوار النص للكشف عن البنيات الدلالية الضمنية في البنية العميقة، بعيدا عن المعطيات الخارجية للنص« و **انطلاقا من هذا التحديد عمد "غريماس" إلى صياغة مبدأ المحايثة في البحوث السيميائية وفق منظورين: يبنى المنظور الأول على مقولة التصديق (Véridiction) المتمفصلة إلى محوري المحايثة الكينونة، و التجلي"الظاهر"، و تتفرع هذه الثنائية إلى أربع مقولات تظهر في المربع التصديقي، و يؤسس غريماس المنظور الثاني على المقابلة، المحايثة/ السمو، أين تظهر في الرسم السردي لإبراز موقعي الفاعل والمرسل**»[1].

و بهذا تتضح الاستفادة من مستوى المحايثة في نظرية غريماس و ذلك باستثماره لدراسة المستوى الدلالي و المنطقي المفهومي لتحليل الخطاب السردي.

2.1.1.2 الاختلاف: يعود تحديد مفهوم الاختلاف إلى الحقل الألسني، خاصة مع "سوسير"، حيث يقوم هذا المبدأ مقام رابط [2]، لتحديد بعض المفاهيم الثنائية، و عليه فقد « **أرسى قواعده سوسير و استعمله للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس بشكل إيجابي من مضمونها، و إنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام**»[3]، و يشير هذا النص إلى أن إدراك معنى اللفظ يتم من خلال وجود الضديد له، و بهذا تطرح أمامنا مسألة الثنائيات الضدية، التي تنظم الأحكام على التقابل بين الإثبات و النفي.

« **وقد استند الفنولوجيون إلى منهج السلبية لاستخراج ما ليس في الأصوات ولتصنيفها فيما بعد، كما استعانوا بمعيار المعارضات الوظيفية اعتقادا منهم أن نظام اللغة لا يعير اهتماما للصواتم، إلا على أساس الوظائف التي تقوم بها، وكذا الاختلافات التي تظهرها بالموازاة مع الاختلافات الدلالية ...**»[4]، حيث نجد في تصنيف صفات الأصوات اعتماد الاختلاف، فتظهر كشكل ثنائيات مثل الجهر والهمس، والاطباق والانفتاح.

وفي هذه المسألة نجد "أحمد يوسف" يقول:« **أنه من الثنائية ينبثق مبدأ التناقض، إذ لا وجود لتناقض ما لم يكن هناك تطابق بيِّن...**»[1]، و من هذا التقابل البيّن بين الثنائية ترتسم أطراف المربع السيميائي.

---

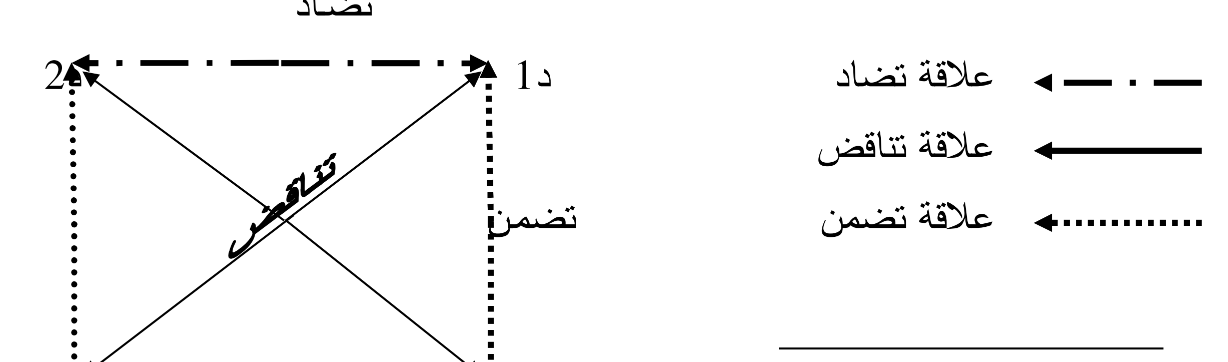
(1) المرجع السابق، ص09.
(2) ـ ينظر: هيوج سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح، ص 45.
(3) ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص10.
(4) ـ زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية و العامة، ص87.
(1) ـ أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي و جبر العلامات، ص 21.

وعلى هذا الأساس استثمر غريماس هذا المبدأ لبلورة تصوره في البعد المفهومي لتحليل النص السردي، و بذلك يصل إلى« **تصور جديد يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية، لاستيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تُدرَك بحضور عنصرين (على الأقل) تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى ...**»(2)، فتتشكل السيمات* للنص السردي، تبحث عن سيمين جوهريين يمثلان معنى النص « **و تتعلق هذه السيمات بالانفصال و الاتصال الذين يتضمنان داخل المقولة السيمية**»(3).

فمن هذه السيمات و العلاقات الضدية يتبلور تصور المربع السيميائي الغريماسي، حيث نجد أن هذا التصور يتأسس على وجود المحايثة للغوص في البعد الدلالي المنطقي للنص، و الاختلاف لتشكيل الأطراف المتضادة و المسارات، إلا أنّ هناك روافد أخرى تساعد على بلورته و هذا ما سنلمسه لاحقا.

3.1.1.2 المربع السيميائي: يهتم المحلل السيميائي بدراسة "المربع السيميائي" في المستوى المنطقي الدلالي للكشف عن البنية العميقة، و يقوم هذا المفهوم على «**البنية الأولية للدلالة التي تتميز بمظهرين: مظهر عمودي، يظهر لنا العلاقات التالية:(التضاد، التناقض، التداخل) و مظهر مركبي، و هو الذي يجسد البعد الدينامي للمربع السيميائي اعتمادا على التوازي بين العلاقات التي تعد السند المركز بالنسبة للمظهر المركبي الدينامي ...** »(4).

فبالنسبة للمظهر العمودي تتشكل الدلالة لوجود علاقات بين الثنائيات الضدية و هي تمثل الخصائص الشكلية كما وضحها " رشيد بن مالك" في كتابه " مقدمة في السيميائية السردية"، على نحو ما أثبته غريماس، و يمكن أن نوردها في الخطاطة الآتية(1):

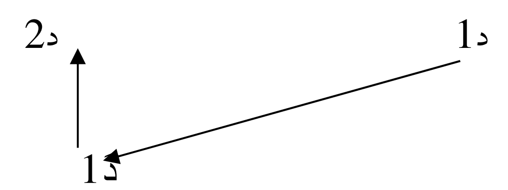


(2) ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 10.
* مفردها "السيم" الذي لا يفهم إلا في داخل البنية، و مثال عن سيمين متضادين "فتى" عكس "فتاة"، يتضمنان داخل مستوى المقولة السيمية تشتمل على الذكورة و الأنوثة، ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 88.
(3) ـ المرجع نفسه، ص 88..
(4) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابية ـ التركيب ـ الدلالة)، ص 148، 149.
(1) ـ ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 14.

دَ2 ←·—·——·—·→ دَ1

تضاد تحتي

و يمكن أن تتشكل علاقة التضاد بالانتقال من الطرف (د1) نحو (دَ2) للوصول إلى (د2) فيحدث بذلك التحول في المسار من حالة إلى حالة ضديدة لها، مثل:



أما بالنسبة للمظهر العمودي، فإن المربع السيميائي يتشكل بوجود حركة المسارات الدلالية لستة علاقات فيتأطر كالتالي[2]:

. التضـاد: س1≠ س2، سَ 1َ ≠ سَ 2َ.

. التناقض: سَ 1َ ≠ س2، و س2 ≠ سَ 2َ.

. التضمن: سَ 1َ ≠ س2 ، سَ 2َ ≠ س1.

و قد وضحت "آن هينو" مسارات المربع السيميائي بتقديمها مثالا يبين أطراف المربع السيميائي كالآتي[3]:

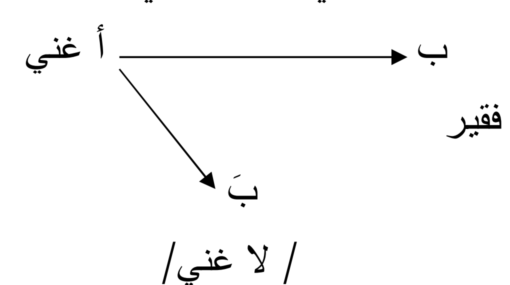
أ = غني

أ ≠ بَ و تقرأ: ب = ضد أ = فقير

أو

ب = لا أ = / لا غني/

و يمكن توضيحه في الشكل الآتي[1]:



/ لا غني/

الصورة (1)

و لإنتاج (أ) كنقطة بداية نختار (ب) أيضا:

---

(2) - المرجع نفسه ، ص 16.

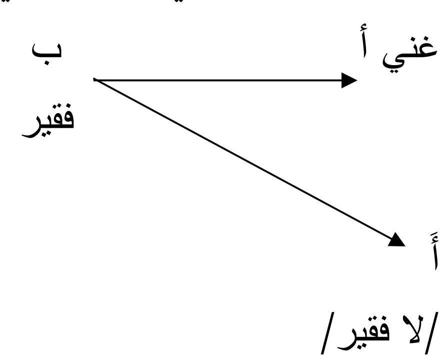
(3) - Voir : Anne Hénault , les enjeux de la sémiotique Introduction à la sémiotique générale, presses universitaires de France, Paris, 1979, p: 125.

(1) - Ibid: Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique Introduction à la sémiotique générale, p: 131

ب ≠ أ ، لأن ب = فقير، و منه:

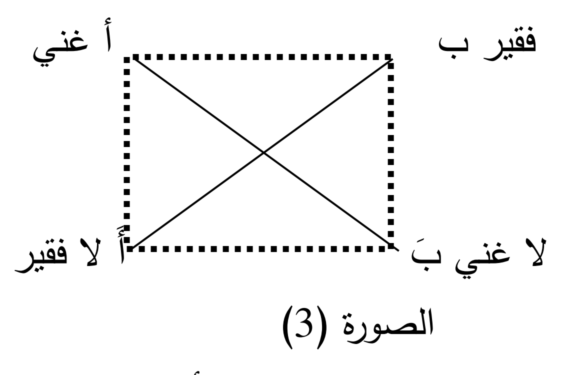
أ = غني و أَ = /لا فقير/

و يمكن توضيحه في الشكل الآتي(2):



الصورة (2)

و من خلال تقاطع الصورتين (1)، و (2) نتحصل على الصورة (3) في الشكل الآتـي(3):



الصورة (3)

و من خلال الصورة (3) يتأطر المربع السيميائي، و تحدد "آن إينو" الوضعيات و المسارات كالآتي(1):

2 × 2 = 4 وضعيات، و 2 × 3 = 6 مسارات.

2 مسارات الاتصال/ الانفصال أ و ب.

2 مسار اقتضاء أ ≠ بَ / ب ≠ أَ

2 مسار اقتضاء بَ..........◄ ب/ أَ ....◄أ.

و هذه الصورة للوضعيات و المسارات الملخصة هي النموذج الثابت للدلالة، يمثل صور" الدلالة البنيوية" لغريماس(باريس 1966)، و كقاعدة سردية " في المعنى"

(2) -I dem
(3)-I dem
(1) - Ibid: Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique Introduction à la sémiotique générale, p: 132.

(باريس 1970) ..."[2]، و يلحق غريماس لهذه المسارات بعدين متميزين هما الصدق و الكذب، و هكذا يتبلور المربع السيميائي لوجود الوضعيات و المسارات.

و كما يتصل المربع السيميائي في جذوره بالنظرية اللسانية و الفلسفية، «فقد أراد غريماس أن يزوده بنموذج تكويني يريد في نظامه أن يكون تابعا للغة الواصفة (...) و بذلك يتصل ببنية غير زمنية ...»[3]، يمكن أن نصل من خلاله إلى تحليل الخطاب و الكشف عن البنيات العميقة.

" و تعود الأصول اللسانية للمربع السيميائي إلى "بروندال" ذي النزعة المنطقية الذي يقر بوجود بنيات متعددة الأقطاب ..."[4]، حيث تتشكل هذه الأقطاب كحقول ضمن ثنائية سيمية، هذا و كما نجد في جذور هذا المربع، ما يعود إلى الفكر الأرسطي، حيث يطبق أرسطو* على « **الأحكام مبدئي التناقض و قانون الثالث المرفوع، و يسمي هذه القضايا بـ:"مربع التقابل"، و هي: الحكم المثبت الكلي، و الحكم المنفي الكلي، و النسبة بينهما هي التقابل بالتضاد، في حين أن النسبة بين الحكم المثبت الجزئي هي التقابل بالتناقض ...**»[5].

فالنص يشير إلى أطراف المربع، و إلى وجود علاقات: (كالتقابل، و التضاد، و التناقض)، و هي تمثل الترسيمة المبدئية للمربع السيميائي.

و ما يمكن قوله إن السيميائية تنبثق من الفكر الفلسفي و اللساني، حيث يبين مفهوم المربع السيميائي مدى استفادة غريماس من هذه النظريات، فنجد تحديدا لمفهومه كما ورد في معجم "المعقلن" لـ: "غريماس" و "كورتيس"،«... **يقصد بالمربع السيميائي التمثيل البصري لعلاقات منطقية في المقولة السيميائية لأية بنية...**»[1]، فالمربع السيميائي يساعد المحلل على استخلاص المعنى الضمني للمقولة السيميائية للبنية و تمثيله في شكل علاقات و مسارات دلالية.

و يترجم "رشيد بن مالك" في كتابه" قاموس مصطلحات التحليل السيميائي،« **أنه يفهم من المربع السيميائي التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية (...) و**

---

(2) - I dem.

(3) - ينظر: جان ماري سشايفر، العلاماتية، (العلاماتية و علم النص)، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 25.

(4) - ينظر: أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق و جبر العلامات، ص 21.

* كان أرسطو أول من وضع تفرقة بين علاقتي التضاد و التناقض و تعد مقولات أرسطو فاتحة للتفكير السيميائي لدى الإغريق، ينظر: أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، ص 22.

(5) - المرجع نفسه، ص 22.

(1) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage, p: 29.

يساعدنا المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء ...»(2)، فتتشكل بذلك الشبكة العلائقية للدلالات في النص، من خلال تمثيلها للمربع السيميائي.

كما نجد في ترجمة "سعيد بنكراد" للمربع السيميائي بمفهوم "النموذج التكويني"، حيث يقول: « **هو ذلك المبدأ التصنيفي الذي تتمفصل داخله البنيات، و تتمظهر انطلاقا من وجود قيم ضمنية (...)، و يعد قاعدة أساسية لكل سيرورة دينامية مولدة للتركيب السردي**»(3)، فهو بذلك يرصد لنا البعد الدلالي و المنطقي و يمظهر القيم المتضمنة في النص السردي.

و تمثل أطراف المربع السيميائي حالات فعل التحول في الخطاب السردي، حيث يرسم لنا تغير الوضعية من حالة إلى حالة ضديدة لها، و من خلال هذا التغيير يمكن لنا استخلاص أطوار فعل التحول في المسار السردي، و بذلك تتشكل الترسيمة العاملية لـ: غريماس، و عليه « **فالغاية من استعمال المربع السيميائي، ليس وضع مربع للنص، أو وضع نص في مربع، و لكنه يمكّن المحلل السيميائي من الوصف و الولوج في حيثيات النص و الكشف عن الشبكة الدلالية له، هذا باعتباره عالما دلاليا مصغرا، يشكل كلا دلاليا يمتلك في ذاته تجانسه و طابعه**»(4).

و عليه يمكن القول إن المربع السيميائي هو اختصار للعلاقات الكامنة في النص، و رصدها بشكل نموذجي مبسط، لكي يتسنى للباحث السيميائي إدراك مدى تجلي تلك العلاقات التي تتداخل، مشكلة بناءً على معياري النفي و الإثبات.

4.1.1.2. الملفوظ السردي:

لقد استفادت السيميائية السردية من الحقل الألسني في تحديده لمفهوم الملفوظ (Enoncé) الذي ينطلق من تحديد الجملة و بنينتها، حيث " ينطلق جوزيف كورتيس" من اقتراحات لوسيان تنيير (L.Tesniére)، حول (بنية الجملة البسيطة)، الذي لاحظ أن " « "**الفعل" يحتل موقعا مركزيا في الجملة الفعلية باعتباره نواة الجملة الفعلية البسيطة بوصفه علاقة بين العوامل ...**»(1)، فالفعل هو نواة تحدد العلاقة بين العوامل في الجملة،

(2) ـ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي ـ انجليزي ـ فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص23.
(3) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص 36.
(4) ـ ميشال آريفيه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 122.
(1) ـ ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيمياية السردية، ص 17.

و إذا توالت مجموعة من الجمل فإنها تحدد لنا الخطاب باعتباره جملة كبرى، و في هذه المسألة يقول "هاريس":« **الخطاب ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل ...** »[2]، يشكل بذلك «**وحدة لسانية تتعدى الجملة و تصبح مرسلة كلية أو ملفوظا**»[3].

هذا و كما تقف النظرية اللسانية بالتمييز بين التلفظ و الملفوظ، إذ يمثل التلفظ الفعل الذي عن طريقه يبث الملفوظ"[4]، و بذلك ينتج الكلام أو الخطاب من فعل التلفظ، فمن التلفظ يولد الملفوظ، "كإنتاج لساني لسلسلة من الجمل»[5].

و كما نجد تزفيطان تودوروف يحدده بقوله:« **كل كلام (...) ملفوظ (Enoncé) و تلفظ، (Enonciation) في ذات الوقت، و من حيث إنه ملفوظ، فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ و من ثم يبقى موضوعيا، و ينتسب من حيث هو تلفظ، إلى ذات التلفظ، فيحتفظ بمظهر ذاتي، لأنه يمثل في كل حالة فعلا تنجزه الذات**»[6]، فيشير النص إلى أن الملفوظ فعل تنجزه الذات، و يتميز بمظهرين: مظهر موضوعي ينتسب إلى ذات الملفوظ كالقصة، و مظهر ذاتي ينتسب إلى ذات التلفظ كالخطاب أو الكلام، و ما يمكن قوله إن الملفوظ هو الخطاب، أو الكلام سواء تميز بالمظهر الذاتي أو الموضوعي، فهو الكلمة و الجملة و كل ما يُلفظ، من الشفهي أو المكتوب.

و لذلك لا يمكننا أن " ننفي عن الخطاب صفة النظام، و إن عُد حصيلة جمل، و أن هذا النظام هو بمثابة رسالة للغة أخرى، أعلى من لغة اللسانيين، فللخطاب وحداته، و قواعده، و نحوه، و عليه يجب أن يكون الخطاب موضوع بحث للسانيات (...) و إذا كان لابد من تقديم فرضية عمل، فالأقرب للمعقول أن نعقد علاقة تماثل بين الجملة و الخطاب، أين يتجلى نفس النظام الشكلي الذي يحدد كل الأنساق السيميائية مهما كانت مادتها أو أبعادها، فالخطاب يغدو حينها " جملة كبيرة "، فنعثر في الحكاية، و بشكل أكثر ملاءمة لطبيعة الخطاب على أنها عناصر الجملة: المسند و المسند إليه و كل لواحقهما من

---

(2) ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص17،19

(3) ـ عبد الواسع الحميري، الخطاب و النص"المفهوم ـ العلاقة ـ السلطة"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 92.

(4) ـ دليلة مرسلي و آخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص ـ صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 34.

(5) – Voir : Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encycolopidique des sciences du longage, édition du seuil, Paris, 1972, p: 405

(6) ـ تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان و فؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 63.

مكان و زمان، و هو ما دعا غريماس إلى تبني هذا التصور للتعامل مع تعدد الشخصيات وتشابك الأحداث في الحكاية"[1].

فإذا كانت الجملة تقوم على وجود نظام، فإن الخطاب أيضا يقوم على نظام آخر، مبني على أساس توالي جمل تشكل حكاية لوجود مقومات الخطاب، و هذه الأخيرة تسعى السيميائية للكشف عنها، بدراسة الممثل و التفضية و التزمين.

و عليه فقد استفادت السيميائية من هذا التحديد " كما اعتبرت الملفوظ السردي آلية هامة من آليات التحويل السردي التي تحكم الدورة الدلالية للنص"[2]، حيث استخلص غريماس ملفوظ الفعل و ملفوظ الحالة من الملفوظ السردي، من خلال وجود الفعل كنواة تحدد العلاقة من اتصال أو انفصال.

5.1.1.2. الكفاءة و الأداء:

تعود البداية الأولى لتحديد هذين المصطلحين إلى الباحثين في اللسانيات ، أمثال سوسير (Saussure) و تشومسكي (Chomskyenne)، و "يسمي تشومسكي القدرة على إنتاج الجمل و تفهمها في عملية تكلم اللغة بالكفاءة اللغوية. أي أنها المعرفة الضمنية للغة التي يمتلكها المتكلم و السامع"[3]

و ينطلق تشومسكي في تحديده للكفاءة على التمييز الذي طرحه سوسير بين اللغة و الكلام، أو " الفرق بين النظام اللغوي المقعّد و بين السلوك الفردي، حينما يمارس الفرد لغته، و جاء تشومسكي ليطلق مصطلح (القدرة/ الكفاءة) على ما أسماه سوسير باللغة (Longue)، و مصطلح الأدائية (Performance) على السلوك الفردي، حينما يمارس شخص ما عملية القول و الكلام، إلا أنه يختلف عن سوسير في تفسيره للنظام اللغوي، حيث يرى سوسير أنه انعكاس للسلوك الفردي بينما يرى "تشومسكي« **أنه مجموع سلوك أفراد اللغة الواحدة** »[1].

و لقد استفاد غريماس من المفهوم اللساني" للكفاءة و الأداء"، حيث أدرج ذلك ضمن أطوار* فعل التحول، فالكفاءة و الأداء عنده هما من أطوار الرسم السردي، " تأتي الكفاءة بعد التحريك حيث إنها تهدف إلى إبراز كينونة الفعل، و أما الأداء فيأتي في

(1) ـ نصر الدين بن غنيسة، السيميائية السردية بين النظرية و التطبيق ـ محاضرات ـ جامعة بسكرة، د ت ، ص1.
(2) ـ ينظر رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 17.
(3) ـ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 39.
(1) ـ ينظر: ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص206.
* أطوار الرسم السردي هي أربعة:(التحريك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء).

المرتبة الثالثة بعد الكفاءة، ويعمل على تجلية فعل الكينونـة"[2]، و يعرف غريماس الكفاءة و الأداء في معجمه بقوله: «... **إن الكفاءة هي الإنتاج اللساني (...) و حمل أداء الفعل..** »[3]، فهي كما تحدد إنتاج و توالد الكلام، تحدد أيضا أداء الفعل نحو الإنجاز.

و قد أجرى غريماس تعديلا «جوهريا في الاقتراب المنهجي من الظاهرة اللغوية في جانبها التواصلي و استيعاب الإرث اللساني (سوسير)، و تمثله في مشروع يرتكز على مصطلح "تشومسكي" الذي يتبناه "غريماس"، و يصهره في مفهوم جديد يولي الأهمية للعناصر التي تتدخل في تشكيل الكفاءة (...) و الأداء»[4]، و هذا ما سنوضحه أكثر في دراستنا للرواية بتفكيك هذه الأطوار و الغوص من خلالها إلى حيثيات البنية السردية.

و ما يمكن قوله إن "غريماس" استفاد من المصطلحات اللسانية في بلورة تصوره لدراسة التركيبة السردية، و رصد حركة العوامل، و من ثم الكشف عن المعنى العميق للنص، و كما استثمر الروافد اللسانية، فقد استفاد أيضا من روافد معرفية أخرى، هي أساس بلورة النموذج العاملي إجراءً للتحليل لديه.

2.1.2. الروافد المعرفية:

لقد استخلص"غريماس" النموذج العاملي من دراسات سابقة "حددت لديه مفهوم العامل، وإدراجه ضمن الهيكل العام للسيميائية السردية باعتباره مفهوما إجرائيا على مستوى تحليل التركيب السردي، و مرجعيته النظرية في التركيب، كما قدمته البنيوية، و في علم تحليل الحكاية الشعبية، و في الدراسات حول الخطاب الدرامي"[1]، و هذه المرجعية تعد أساس بلورة التصور الغريماسي، و نورد هذه الروافد المعرفية كالآتي:

1.2.1.2 النظرية الشكلانية* (التصور البروبي):

تُعد الدراسات الشكلانية (Formalisme) عتبة لا بد من الوقوف عندها، و ذلك لما تشمله من أبحاث بقيت كمصادر معتمدة إلى اليوم في البحث السردي، و في هذا الصدد يقول "حميد لحمداني":« **إن التحليل الداخلي المحايث للأعمال الحكائية ابتدأ بصورة**

(2) ـ ينظر: ميشيل آريفييه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، ص 114، 115.
(3) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtés, Sémoitique dictionnaire raisonné de la théorie du longage , p:52, 271.
(4) ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 19.
(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 207، 208.
* وقد نشأت بروسيا في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، و ازدهرت أثناء العقد الثالث، و انقسم رواد المدرسة إلى فئتين: فئة حلقة موسكو اللسانية بزعامة " جاكبسون"، و الفئة دراسة اللغة الشعرية "Apoïaz" بزعامة " فكتور شلوفسكي"، و بوريس إيخنباوم، ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص10.

جديـة مـع الشـكلانيين، غيـر أنَّـه توسَّـع مـع الجهـود التـي قـام بهـا البنـائيون، و المهتمون بعلم الدلالة في الوقت الحاضر»(2).

فالدراسات السردية ابتدأت مع الشكلانية، و من الباحثين البارزين الذين تعمقوا في دراسة الحكاية، الفلكلوري "فلاديمير بروب" (**Valadimir Propp**)**، الذي تعمق في دراسة الحكاية تعمقا مكنه من استخراج بنيتها"(3) بالكشف عن الثابت و المتحول في النصوص الحكائية بالدقة العلمية.

و يُعتبر كتابه الموسوم «"**مرفولوجيا الحكاية**"(**Morphologie du conte**)، **الذي ألفه سنة 1928، و الذي تُرجم بعد ثلاثين سنة مع ليفي ستراوس إلى الأمريكيـة**»(4)، ثم إلى الفرنسية حديثا، مرجعا هاما في الدراسات السردية، حيث «طرح بروب أسس التحليل الوظيفي(5)، و في هذه المسألة تقول "نبيلة إبراهيم": أن تحليل "فلاديمير بروب " كما يرى الباحثون ينطلق من أكبر قدر من القصص الشعبي الذي يُروى في أنحاء العالم، و لذلك أصبح عنوان كتابه مورفولوجيا الحكايا الشعبية"(6).

و يشير النص إلى تعميم تحليل بروب لكل الحكايات، إلا أننا نستطيع القول بأن النص يُعَبِر عن وجهة نظر "نبيلة إبراهيم" في تسمية الكتاب لأنه لا يمكن تعميم التحليل الوظيفي على كل حكاية تُعرض علينا، فالحكم نسبي.

و يعود اهتمام النظريات كالبنيوية، و السيميائية، بهذه الدراسة القيِّمة الدقيقة في الحقل السردي، لما كان لها من «**تصور منهجي رصين، هو البحث في شبكة العلاقات الشكلية، و التي تعد محايثة للحكايات الشعبية و التي حددها في متن عام مرتكز على عنصر الأفعال باعتباره قطبا ثابتا في الحكايات، و قد حصرها في مفهوم الوظائف***»(1).

و يعد كتاب "بروب" مرجعا هاما في تأصيل بعض النظريات و تأسيس لبعض المشاريع، كمشروع غر يماس السيميائي، فقد «**موقعت المدرسة السيميائية الغريماسية**

(2) ـ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 20.

** فلاديمير بروب [1895 - 1970]: فلكلوري روسي، درّس الأنثولوجيا في جامعة لنينغراد، من بين مؤلفاته: الجذور التاريخية للخرافة العجيبة (1946)، الشعر الملحمي الروسي (1955)، الأعياد الفلاحية الرومانسية (1963)، أوديب في ضوء الفلكلور، ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين، د ت، ص 6.

(3) ـ ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 29.

(4) - Voir : Jean, Michel, Adam, le récit , imprimé en paris 1987, p: 5.

(5) ـ ينظر: دليلة مرسلي و آخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، ص 42.

(6) ـ ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية، دار قباء للطباعة، د ت ، ص 25.

* الوظائف: جمع وظيفة، و يفهم من الوظيفة عند فلاديمير بروب، فعل الشخصية قد حدد وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة، فالعناصر الثابتة و المستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات و هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة، ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص 35.

(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 210.

تحاليلها الأدبية (...) في إطار النموذج السيميائي العام الذي يتصف بالشكلانية، طمحت نظرية غريماس إلى تحديد توجهين: التوجه الوصفي و الشرحي معا...» [2]، حيث استثمر " غريماس" نموذجه من تصور (بروب) الذي «استخلص إحدى و ثلاثون(31) وظيفة مقدما لكل وظيفة تعريفا وجيزا»[3]، و قد أخذ غريماس «مفهوم الوظائف و مسألة التنظيم العاملي في الحكاية، و تتمثل في ما يسميه (بالشخصيات)، و تتحدد هذه الشخصيات "بدائرة الأفعال"، التي تنجزها، و كل دائرة أفعال مؤلفة من مجموعة وظائف»[4]، و كل شخصية تتحدد انطلاقا من وجود دائرة فعل ترسم لهذه الشخصية موقعها و لحظة ظهورها داخل الحكاية، عبر تحولات الفعل، و هي دوائر سبع نوردها كما وضحها "جان ميشال" (Jean Michel)كالآتي[5]:

(2) - محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، دار الهدى للنشر، العدد 01 جانفي 2004، ص 30.
(3) - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص 39، 69.
(4) - ينظر: عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها، "السندباد البحري عينة"، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2006، ص 358.
(5) - Voir : Jean, Michel, Adam, le récit , p: 28, 29.

الوظائف (دوائر الفعل)	الشخصيات العاملة
إساءة 13 و = معركة مع البطل 16 و = اضطهاد . مطاردة 21 و =	المعتدي
البطل بأدلة 12 و = تحول بموضوع سحري 14 و =	الواهب
انتقال 15 و = إصلاح 19 و = إنقاذ البطل – مساعد 22 و = مهمة أو وظيفة صعبة 26 و = تغيير البطل 29 و =	الأداة/ الوسيلة
ملاحظة البطل 17 و = استحضار الواجب 25 و = معرفـة 27 و = اكتشاف البطل المزيف 28 و = عقوبـة 30 و = زواج 31 و =	الأميرة
إرسال البطل 09 و =	المساعد
بداية الوظيفة الرابعة 10 و = مواجهة/ إصلاح 13 و = زواج 31 و =	البطل
بداية الوظيفة الرابعة (إصلاح) 10 و = مواجهة بأدلة 13 و = الخدع، صفقة 24 و =	البطل المزيف

و كقراءة لهذا الجدول، نلحظ أن كل دائرة فعل متكونة من جملة وظائف (و) تتدرج ضمن محور عاملي و هذه المحاور هي:(المتعدي، الواهب، الأداة، الأميرة، المساعد، البطل، البطل المزيف) و بذلك نتحصل على سبع دوائر فعل.

لقد استفاد غريماس من مشروع بروب ، حيث «أدخل تحويرات جوهرية مستفيدا من مسألتين أساسيتين تمثلان في نظرية الأدب المعاصر دعامتين ركنيتين: أولهما أن مفهوم دوائر الأفعال قد تطور لتصبح تلك الترسيمة الحديثة (Schéma actantiel) . (الرسم العاملي) . المشهورة و ثانيتهما أن انتظام الوظائف الزمني و الخطي قد استحال، بعد إدراج الوظائف في شكل سلاسل متجانسة داخليا، و ضبط مفهوم التحول من وضع (الابتداء) إلى وضع الاختتام ما يُعرف اليوم بالمربع السيميائي...» (1).

وفي مسألة التحول من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، فقد أخذ غريماس" أيضا «أهم المراحل في تحول البناء وهي: الاختبار الرئيسي .(Epreuve principale)،والاختبار التأهيلي (Epreuve qualifiante)، و العقد(Contrat)، والجزاء (Sanction)»(2)، و هي ما يسميها غريماس بأطوار فعل التحول في الخطاطة السردية أو الرسم العاملي (التحريك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء)، و بذلك حاول غريماس « شكلنة النموذج الوظائفي ليصبح قابلا للتطبيق على كل الأنماط القصصية، فميز ثلاثة أنواع من الوظائف:(العقد، الاختبار، الاتصال و الانفصال)»(3).

و ما يمكن أن نستخلصه من هذا الرافد أن النموذج العاملي لـ: غريماس، كما تأسس على روافد لسانية، يتأسس أيضا على وجود الرافد الشكلاني المتمثل في تصور بروب ، و لعل استثماره لهذا التصور كان جليا في مشروعه، حيث اختزل دوائر الفعل إلى ستة عوامل مثَّلَت الترسيمة العاملية الشهيرة لـ: غريماس.

---

(1) - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 151.
(2) - ينظر: عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها، "السندباد البحري - عينة"، ص 358.
(3) - ينظر: سمير المرزوقي، و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص 69.

2.2.1.2 نموذج سوريو" (E, Souriau):

كما استفاد غريماس من "تصور بروب في تحليله للوظيفة، استخلص أيضا مفهوم الوظيفة الدرامية من(E, Souriau)"[1]، هذا الأخير الذي "انطلق من النصوص المسرحية مبلورا نموذجا عامليا يضم مجموع التطورات و التحولات التي يزخر بها النص المسرحي"[2]، و هي في شكل خانات ست حددها سوريو؛ لينظم النصوص السردية المسرحية، و يتكون النموذج من ست خانات هي كالآتي[3]:

. الأسد Lion : القوة التيمية.

. الشمس Soleil : ممثل الخير.

. الأرض Terre : المستفيد من هذا الخير.

. المريخ Mars : المعيـق.

. الميزان Balance : الحكم، واهب الخير.

. القمر Lune : الهجوم الجديد.

كان هذا تصور سوريو لدراسة مختلف النصوص المسرحية، استثمره غريماس في تشكيل نموذجه.

3.2.1.2 نموذج تينيير (Tesnier):

لقد استفاد غريماس من أفكار تينيير (Tesnier) لتأسيس نموذجه العاملي، فكان هذا النموذج الرافد الثالث من الروافد المعرفية " **و ذلك لما تضمنه من النحو البنيوي، و تتمثل استفادة غريماس من مفهوم الملفوظ***"[4]، نقطة هامة في دراسة النصوص انطلاقا من الجانب التركيبي.

هذا " **و كما استمد أيضا مفهوم العامل (Actant) من الأبحاث اللغوية، و تحديدا من مجال النحو**"[5]، فقد ركز غريماس في الجانب التركيبي لاستنباط مفهوم الملفوظ، و العامل من النحو البنيوي، " **فإذا كانت الجملة من الناحية التركيبية تتسع لأكثر من فاعل، و لأكثر من فعل، و لأكثر من مفعول به، فإن نقل هذا النموذج إلى**

(1) - Voir : A, J, Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode, imprièire larousse, Paris, 1996, p: 175.

(2) - سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 45.

(3) - I bid: A, J, Greimas, Sémantique structurale, p:176.

و ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 45.

* الملفوظ عند تينيير "Tesnier" فرجة دائمة مكونة من فاعل و فعل و مفعول به، ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 45.

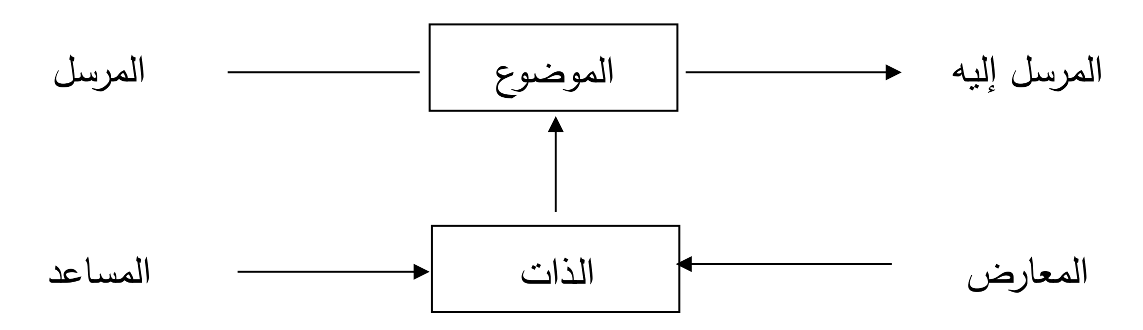
(4) - المرجع نفسه، ص 45.

(5) - ينظر: عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها، "السندباد البحري، عينة"، ص 358.

ميدان آخر غير اللسانيات يتطلب إلحاق تعديل يمس طبيعة الفرجة، و طبيعة الأدوار»[1]، و عليه فقد اقترح غريماس تعديلا على هذا التصور من زاويتين؛« **فمن الزاوية الأولى: « يجب تقليص العوامل التركيبية و ردها إلى وضعها الدلالي، و من الزاوية الثانية: يجب تجميع كل الوظائف المنطوية داخل متن ما، و إسنادها إلى عامل واحد (...)، و بهذا تصبح الجملة باعتبارها مسرحا للفرجة منطلقا لتوليد بنية تركيبية كبيرة هي: بنية الخطاب السردي»**[2].

و بذلك نخلص إلى أن غريماس استخلص "النموذج العاملي" بتضافر هذه الروافد الثلاثة، و كما استفاد من بروب في تصوره للوظيفة و دوائر الفعل للشخصية في الحكاية الشعبية، استفاد أيضا من النصوص المسرحية من خلال نموذج سوريو، الذي حدده في ست خانات، و مفهوم الوظيفة الدرامية انطلاقا من دراسته لـ المائتي ألف وضعية درامية في الميادين المختلفة"[3]، و استفاد أيضا من اللسانيات من خلال دراسة الجملة في تحديد الملفوظ و العامل في الخطاب السردي، و بذلك تُعد هذه الروافد* جوهر التشكيلة العاملية لدى غريماس.

و مما سبق يقدم لنا غريماس نموذجه العاملي الذي يتوزع على ست خانات تتحدد بثلاث علاقات، " فالموضوع بعلاقة رغبة من طرف الذات، و الموضوع بعلاقة اتصال بين المرسل و المرسل إليه برغبة من الذات، و يتم بعلاقة صراع بين المساعد و المعارض"[4]، و لعل نواة النموذج هي الذات و الموضوع، فتظهر التشكيلة للنموذج كالآتي**:



(1) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 46.
(2) ـالمرجع نفسه، الصفحة نفسها 46، 47.
(3) ـ محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ص 22.
* ملاحظة: هذه أهم الروافد في تشكيلة النموذج العاملي إلا أن غريماس قد استفاد من دراسات أخرى، كدراسة العالم المختص في دراسة الأساطير جورج دوميزيل.
(4)- I bid: A, J, Greimas Sémantique structurale p: 180,
** ملاحظة: رسم النموذج كما ورد في كتاب غريماس، (الدلالة البنيوية)،

و للتوغل أكثر في " النموذج العاملي" سنحاول رصد هذه الترسيمة من خلال محاورها الثلاثة[1]:

. محور الرغبة: و هو الرابط بين الذات و الموضوع.

. محور الإبلاغ: و هو ما يوصل بين المرسل و المرسل إليه.

. محور الصراع: و هو ما يربط بين المعارض و المساعد.

و للتفصيل أكثر في هذه المحاور سنقف إزاءها بتحديد العوامل كالآتي:

1 . الذات و الموضوع:"Sujet et objet":

يمكن أن نعتبر« **الفئة العاملية (الذات و الموضوع) نواة النموذج العاملي، حيثُ تعد مصدر الفعل و نهايته**»[2]، و تجمع بين الحد الأول لهذه الفئة (الذات)، و الحد الثاني لها (الموضوع) علاقة الرغبة، بمعنى بين «**من يرغب (الذات)، و (الموضوع) المرغوب فيه ...**»[3]، و يقول "جوزيف كورتيس" في هذا الصدد:« **إن علاقة (الذات/ الموضوع) هي علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات و هذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر**»[4]، و يقصد بالتواجد السيميائي ما يوجد من علاقات، حيث يقول: « **و باعتبار هذه العلاقة مقولة سيمية يمكن أن تتمفصل إلى مصطلحين متناقضين: اتصال و انفصال**»[5]. بمعنى علاقة الذات بالموضوع هل هي في حالة اتصال و الذي يرمز له بـ: (n)، أو في حالة انفصال و الذي يرمز له بـ:(u)، و بذلك نكون أمام تحول للملفوظ اتصالي: (ذ n م)، أو ملفوظ انفصالي: (ذ u م)*.

2. المرسل و المرسل إليه: (Destinateur et destinataire) و تتحدد الفئة العاملية الثانية داخل النموذج العاملي من خلال محور الإبلاغ، أي علاقة التواصل بين «**المحرك أو الدافع، يسميه غريماس مرِسلا (Destinateur)، كما أن تحقيق الرغبة يكون موجها إلى العامل الآخر، هو المرسل إليه(Destinataire)، و علاقة التواصل* بين المرسل و المر سل إليه، تمر عبر علاقة الرغبة بين الذات و الموضوع**»[1].

(1) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص48.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 48.
(3) ـ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 34.
(4) ـ ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ترجمة: جمال حضري، ص 105.
(5) ـ المرجع نفسه، ص 106.
* ملاحظة: (ذ): الذات، و (م): الموضوع.
* علاقة التواصل أ كد عليها رومان جاكبسون في نموذجه التواصلي.
(1) ـ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 36

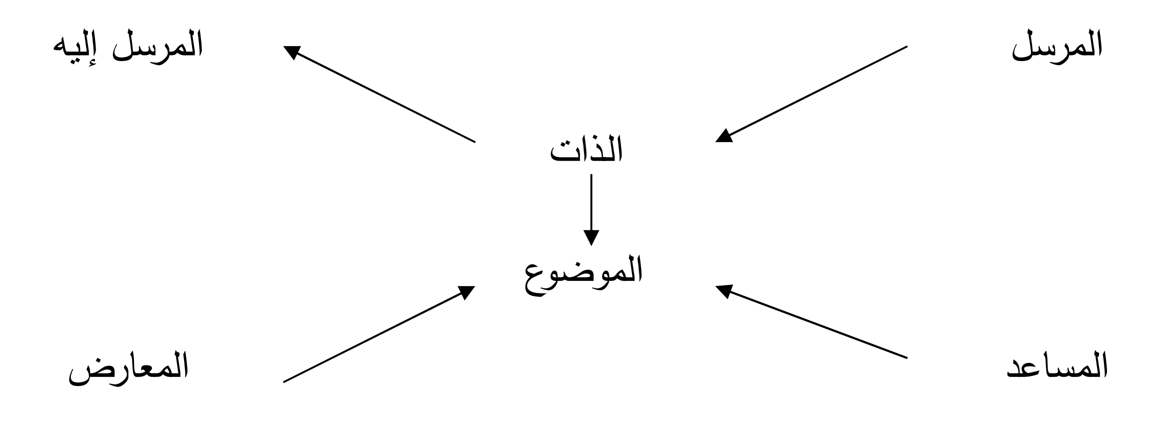
و يهتم غريماس بهذه الثنائية باعتبارها تمثل مركز القوة في نموذجه، فنجده يؤكد على هذه القضية بقوله:« **إن المرسل، و المر سل إليه هما عاملان دائمان في السرد، و لهما استقلالية عن الأدوار العاملية التبليغية ...**»[2]، أي أنهما يقومان بفعل الإقناع و التحريك.

4.المساعد و المعارض: "Adjuvant et apposant":

و لكي تكتمل التشكيلة تتحدد الفئة الثالثة داخل النموذج العاملي ضمن علاقة صراع بين المساعد، و المعارض[3]. فالحد الأول من هذه الثنائية «**يقوم بتقديم المساعدة و العمل باتجاه تحقيق الرغبة، أو بتسهيل التواصل، أما الحد الثاني فعلى العكس من ذلك، يعمل على خلق العراقيل على تحقيق الرغبة أو التواصل مع الموضوع**»[4]، و بهذه الفئة تتحدد معالم الترسيمة الشهيرة لـ: غريماس.

و لقد حاولت الباحثة آن أوبرسفيلد (A, Ubersfeld) تقديم نوع من التعديل، لا يمس النموذج في شكل بنائه النهائي، و لا في طريقة صياغة حدوده، و لكنه ينصب على نمط اشتغال الخانات ... [5]، حيث أعادت الباحثة النظر في الترسيمة في كتابها (Lire le théatre) مغيرة الأسهم و موقع الذات و الموضوع، " فهي ترى بأن المرسل يطلب من الذات تحقيق موضوع للمستفيد (مرسل إليه)، و كما تفترض أن الصراع يكون حول الموضوع، و ليس الذات"[6].

و بذلك تتشكل الترسيمة البديل بعد تعديل الباحثة آن أوبرسفالد كالآتي[7]:



(2) ـ عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها "السندباد البحري ـ عينة"، ص 389.
(3) ـ ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 53.
(4) ـ عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها "السندباد البحري ـ عينة"، ص 392.
(5) ـ ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 52.
(6) ـ ينظر: السعيد بوطاجين، الانشغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"، لابن هدوقة، عينة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، أكتوبر 2000، ص 16.
(7) ـ المرجع نفسه، ص 17.

فنلحظ أن سهم الرغبة غير مجراه و أصبح يوصل المرسل بالذات لتحقيق الموضوع، إلا أنه « **قد طرح مشكل المقروئية مرة أخرى و يتجلى ذلك في السهم المتجه من الذات إلى المرسل إليه، و الذي يجب أن يصل الموضوع بالمستفيد منه، لأن المرسل غير معني بالذات كذات، إنما بغايتها لموضوع المسعى ...** »(1)، و في كيفية تغيير الأسهم أو الموقع بين الذات و الموضوع، لا يؤثر في الكشف عن العلاقات بين العوامل و أدوارها العاملية في البنية السردية، و منه فالنموذج العاملي يمتاز بالحركية و السيرورة المستمرة في البنية السردية، «**فلا توجد خطاطة عاملية واحدة نهائية**»(2)، كما يمكن أن تتغير الخانات في النموذج بتغير الأدوار العاملية.

و ما يمكن قوله إن النموذج العاملي، كما نهل من مشارب مختلفة بالاستفادة منها في أمور و اختزال بعض منها أو تعديلها، فإنه عُدِّل فيما بعد ليكون بصورته الحالية، و على العموم فإن هذه المحطة كانت توضيحا للإرث الذي استثمره "غريماس"، في استخلاص نموذجه الشهير الذي سنحاول تحديد أهم المفاهيم التي يقوم عليها، و ذلك باعتباره آلية من آليات التحليل السيميائي لمختلف النصوص.

2.2. مفاهيم النظرية الغريماسية:

يشكل النموذج العاملي مجموعة من المفاهيم المتعاضدة فيما بينها، تلخص التصور الغريماسي كإجراء سيميائي، في ميدان السيميائيات، و ذلك للكشف عن الشبكة العلائقية في نسيج البنية السردية، و في هذا الصدد تقول عليمة قادري:« **إن النموذج العاملي في مفهومه هو عملية تنظيم للخطاب البشري، و تحديد للعلاقات بين الأفعال و الصفات (...) و من خلاله نصل إلى البحث في آليات اشتغال البنية السردية و طرائق تعالق الأحداث و تفاعل الممثلين**»(1)، فهو يساعد على تنظيم الخطاب و رصد العلاقات بين العاملين في البنية السردية، باعتبار العامل كما يرى غريماس «**فرديا أو جماعيا، كما يمكن أن يكون مجردا مشّيئا أو مؤنسنا، بحسب تموضعه في المسار المنطقي للسرد**»(2)، و سنلحظ ذلك من خلال دراستنا للرواية.

---

(1) ـ المرجع السابق، ص 18.
(2) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 52.
(1) ـ ينظر: عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها، "السندباد البحري"، عينة، ص 357..
(2) ـ ينظر: السعيد بوطاجين، الانشغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"، لابن هدوقة، عينة، ص 16

و بالنسبة لتحديد النموذج العاملي، نجد سعيد بنكراد يقول: « **إذا كان بإمكاننا تحديد النموذج العاملي كاستعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية داخل قصة ما، فإنه يتحدد من زاوية الدلالة كإنتاج للسير التوزيعي لهذه الأحداث**»(3)، و بذلك يرتبط النموذج العاملي في سير الأحداث، و بتغير الأدوار العاملية، و بتغير البرامج السردية داخل الملفوظ السردي، و لتوضيح النموذج العاملي كإجراء سيميائي، كان لزاما علينا تحديد المفاهيم التي تضبط النظرية الغريماسية، و ذلك من خلال الوقوف على تعريف و شرح للخطاطة السردية (Schema narrative) و أطوارها و تحديد البرنامج السردي(Programme narrative).

1.2.2. الخطاطة* السردية (Schema narrative):

تتشكل الخطاطة السردية من أربعة أطوار تتوالى لرسم فعل التحول، و هذه الأطوار هي:

1. التحريك(Manipulation): ورد في معجم المعقلن لـ:غريماس و كورتيس، أن التحريك هو عملية تختلف و تتنوع بتغيير الفعل نحو الأداء(4)، و قد جاء في كتاب سعيد بنكراد « **بأن التحريك يتعلق باللحظة الأولى للفعل نحو التحول من حالة إلى حالة مغايرة، و لهذا أطلق عليها التحريك للدلالة على ذلك**»(5).

2. الكفــاءة (Competence): و لكي تتحقق ذات الإنجاز للفعل بات لزاما عليها أن تمتلك الخبرة المؤهلة لهذا الإنجاز، فالكفاءة هي تلك الشروط التي تمتلكها الذات لتحقيق الإنجاز (1).

3. الإنجـــاز(Performance): و الإنجاز كما ورد في معجم "غريماس" و "كورتيس": يعود في أصوله إلى تشومسكي"، الذي أتى بهما من التفرع الثنائي اللغة و الكلام عند"سوسير(2)، فمرجعية هذا المصطلح تعود إلى الحقل الألسني، و هو يقوم على إبراز الفعل، و يعمل على تجلية فعل الكينونة(3). لتحقيق البرنامج السردي للذات العاملة.

---

(3) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 43.
* مصطلح أطلقه غريماس"Greimas"، و يسميه كل من جان كلود جيرو، و لوي بانييه، "بالرسم السردي"، ينظر: ميشال آريفييه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، ص 144.
(4) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtès, Sémantique dictionnaire raisonné de théorie la du longage, p: 220.

(5) ـ ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 56.
(1) ـ المرجع السابق، ص 59 .
(2) - I bid: A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiantique dictionnaire raisonné de la théorie du longage , p: 270.
(3) ـ ينظر: ميشال آريفييه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، ص 115.

4.الجزاء(Sanction): و الجزاء هو آخر أطوار الخطاطة السردية عند غريماس، فهو بمثابة التقويم، حيث يقدم معالجة للبرنامج المحقق في سبيل تقويم ما تم تحويله ... [4]، في الفعل بالانتقال من وضعية إلى وضعية ضديدة لها.

2.2.2. البرنـامج السـردي (Programme narrative): سبق أن وقفنا على تعريف وجيز لكل طور من أطوار الخطاطة السردية، و لكي" تشتغل هذه الأطوار لا بد من وجود إطار يحد للفعل منطقا و غاية، و إن هذا الإطار يصطلح عليه غريماس بمصطلح (البرنـامج السـردي)، و البرنـامج السـردي صـيغة منظمـة للفعـل الإنسـاني بشـكل صـريح أو ضمني"[5]. و نجد رشيد بن مالك يحدده بقوله:« **هو تتابع الحالات، والتحولات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل، والموضوع، وتحولها** »[6].

فهو إذن، سلسلة من التحولات داخل الملفوظ السردي، و قد ورد في معجم غريماس و كورتيس أن البرنامج السردي يتكون من ملفوظ فعل و ملفوظ حالة، و يظهر ذلك في الصيغتين كالآتي[7]:

ب س = و [ذ1 ——→ (ذ2 n م ق)]*

ب س = و [ذ1 ——→ (ذ2 u م ق)

ففي الصيغة الأولى نلحظ أن البرنامج السردي للملفوظ الفعل يتم بتحول الذات الفاعلة إلى ذات حالة، و ذلك نحو الاتصال بالموضوع القيمة، أما في الصيغة الثانية، فنلحظ وجود شكلين لملفوظ الحالة في البرنامج السردي (ب س) فالصيغة الأولى توضح وجود ملفوظ الحالة الوصلية، فالذات (ذ2) و الموضوع القيمة (م ق) تربطهما علاقة اتصال

(4) - ينظر: المرجع نفسه ، ص 115.
(5) - ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 68.
(6) - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 148.
(7) - I bid: A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage , p: 297.

* ب س : برنامج سردي
و: وظيفة
ذ1: ذات الفعل في علاقتها مع الإنجاز الذي تحققه
ذ2: ذات الحالة في علاقة وصلة أو فصلة مع الموضوع
: تحويل
م: موضوع
ق: قيمة
[ ]: ملفوظ الفعل
( ) : ملفوظ الحالة
n : اتصال
u: انفصال

(n)، أما في الصيغة الثانية فهي توضح وجود ملفوظ الحالة الفصلية: فالذات (ذ2) و الموضوع القيمة (م ق) تربطهما علاقة انفصال (u).

و مادام البرنامج السردي يقوم على وجود سلسلة من التحولات «**فإن التحول هو الانتقال من شكل حالة إلى آخر، و هناك شكلان للتحول:**

. تحول اتصالي: الانتقال من حالة الفصلة إلى حالة الوصلة (ذ1u مو) ← (ذn1 مو).

. تحول انفصالي: الانتقال من حالة الوصلة إلى حالة الفصلة (ذ1n مو) ← (ذu1 مو)»[1]

و عليه يمكن القول إن البرنامج السردي هو الإطار العام الذي يلم على جملة من الخطاطات السردية، تمثل التحولات الموجودة في الملفوظ السردي.

خلاصـة:

(1) ـ نصر الدين بن غنيسة، السيميائية السردية بين النظرية و التطبيق، ص14

نخلص مما سبق إلى أن "النموذج العاملي"، ارتسمت معالمه من الدراسات السابقة اللسانية ، و قد استثمر غريماس، جملة من المفاهيم، و بلورها كأساس لنموذجه، حيث اتخذها كآليات للتحليل في النصوص، و سنحاول فيما يأتي أن نقف على هذه المفاهيم لاستنطاق البنية السردية في رواية " سيدة المقام"، للولوج إلى رصد القيم الضمنية والكشف عن البعد المفهومي و الدلالي و استخلاص المعنى بالتحليل العاملي.

الفصــل الأول

التركيبة السردية و حركة العامل في الرواية

تمهيد:

1. **الخطاطة السردية "Schéma narratif"**:

1.1التحريك"Manipulation":

1.1.1عامل الذات السارد و موضوع الانتحار

2.1.1. عامل الذات مريم و موضوع باليه شهرزاد

1.2.1.1. قبل الأحداث و الإصابة بالرصاصة

2.2.1.1. بعد الأحداث و الإصابة بالرصاصة

2.1. الكفاءة "Compétence":

1.2.1 عامل الذات السارد و الموضوع

2.2.1 عامل الذات مريم و الموضوع

3.1. الإنجاز"Performance":

1.3.1. إيجاز عامل الذات و رصد التحول

1.1.3.1. الذات السارد و البرنامج الرديف

2.1.3.1. الذات مريم و البرنامج الرديف

2.3.1. الذات المنجزة و البرنامج السردي الرئيس

4.1. الجزاء "Sonction":

1.4.1. الجزاء في البعد التداولي

2.4.1. الجزاء في البعد المعارفي

2. الأدوار العاملية "Rôles actantiels"

خلاصة

تمهيد:

لقد اهتمت السيميائية السردية بمستويات تحليل البنية السردية للرواية، و ذلك للكشف عن الشبكة العلائقية في نسيج النص الروائي، و البحث في حيثيات البنية العميقة، من خلال التحليل العاملي الذي يرصد لنا عناصر السرد، و يستنطق البعد المنطقي و الدلالي من رحم البنية السردية للرواية، و هذا ما سنحاول أن نقف عنده في رواية "سيدة المقام".

و للوصول إلى البعد المنطقي، و الدلالي على المحلل السيميائي أن ينطلق من المستوى السردي الذي يقوم على مفاهيم" النموذج العاملي"، الذي يساعد على استخلاص المعنى العميق بدراسة علمية دقيقة، و بذلك تحولت قواعد الرواية إلى قواعد سيميائية، و البنى السردية تحولت إلى بنى سيميائية سردية(1)، كما يقف المحلل السيميائي على دراسة فعل التحولات و الحالات و عليه سنتتبع سلسلة الحالات و التحويلات المبنية على أساس علاقة الذات بالموضوع ...(2)

و تتشكل الرواية "سيدة المقام" من برامج سردية متداخلة، و متوالدة، لهذا سنركز في دراستنا لها على البرامج السردية الأساس، التي تتمحور في مسارين للتركيبة السردية لهذه الرواية:

. المسار الأول: يتمظهر في القطب المهيمن، و يمثله العامل الجماعي "حراس النوايا".

. المسار الثاني: و يتجلى في القطب المهيمَن عليه، و يمثله عاملا الذات "السارد و مريم".

و يبقى الملفوظ السردي للرواية قائما في شكله العام على التحول من وضعية (الحياة) إلى وضعية ضديدة لها هي (الموت)، في قالب درامي؛ حيث يمر هذا التحول عبر أطوار متضافرة تشكل الخطاطة السردية، و تكشف لنا القيم السوسيوثقافية في الجزائر خلال أحداث أكتوبر 1988، كما تساعد على الإلمام بتنظيم الرواية على مستوى العوامل و الأفعال التي تنجزها(3)، و يتم كل ذلك ضمن تحديد البرامج السردية.

---

(1) - بيتر دوميجر "Pieter de Meijer"،"تحليل الرواية"، ترجمة: غسان شديد،" من النص إلى الخطاب"، مجلة العرب، و الفكر العالمي، العدد الخامس شتاء 1989، ص 105.

(2) -Voir : Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique, p: 16.

(3) - عبد المجيد نوسي، (التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية - التركيب الدلالي)، ص 207.

و سنتتبع خطوات هذه الأطوار لرصد التحول انطلاقا من عامل الذات "السارد"، موضوع "الانتحار"، و عامل الذات "مريم"، و موضوع "باليه شهرزاد"، و عامل جماعي ضديد "حراس النوايا"، و موضوع "المدينة"، و العلاقة التي تربط عناصر السرد، و سلسلة الحالات و التحولات، "قبل" و "بعد" الأحداث، لاستخلاص القيم السوسيوثقافية، و الدلالة الأولية المتمثلة في ثنائية "الحرية و الاستبداد" للرواية.

و يبقى البرنامج السردي، الإطار العام للوحة الدرامية لبرنامج السارد، و مريم، على خشبة الفن، و الثقافة، و الموسيقى، و الحركة أمام مسرح الاهتزاز للأوضاع في بلد يسير نحو الهاوية، و السقوط بانتشار العامل الجماعي"حراس النوايا"، و من الأهمية يمكننا الوقوف على التساؤل التالي:هل بالإمكان استخلاص المعنى العميق و البعد الدلالي للرواية من خلال تحليل النموذج العاملي؟

1. الخطاطة السردية "Schéma narratif":

تقوم الخطاطة السردية في هندستها على سلسلة الحالات و التحولات لدى العاملين، و تتشكل هذه التحولات من قواعد تمثل أطوارا محركة للفعل نحو التحول من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، و يحدد لنا سعيد بنكراد هذه الخطاطة بقوله: « **تشكل نموذجا لكل التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفاهيمية (...)، و أن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة (...)، بل يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل الخطاطة السردية..**»(1).

يشير النص إلى الانتقال من حالة إلى حالة ضديدة لها، و هذا الانتقال يتم بفعل التحول الذي يتشكل بتضافر أطوار الخطاطة السردية، و هذه الأطوار هي :(2) (التحريك"Manipulation"، الكفاءة "Compétence"، الإنجاز "Performance"، و الجزاء "Sanction").

فالخطاطة السردية هي تشكيلة تجسد لنا فعل التحول الذي يتم بالانتقال من وضعية (الحياة) إلى وضعية (الموت)، و هذا التحول يتم بمراحل، أو عبر لحظات كوجود

(1) - سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 55.

(2)Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique, p: 52.

الإقناع للذات العاملة نحو التحريك، و عليه فالتعامل مع هذا الانتقال لا يتم بالصدفة، و إنما بوجود شروط، لذا سنقف على أطوار هذه الخطاطة كالآتي:

1.1. التحريك "Manipulation":

سنحاول توضيح طور التحريك بتتبع المسارين الذين سبق ذكرهما عبر تتبع سلسلة الحالات و التحولات للبرامج السردية، محاولين رصد حركة العامل في التركيبة السردية.

1.1.1. عامل الذات" السارد" و موضوع "الانتحار":

يتجلى طور التحريك لعامل الذات "السارد" من خلال التلفظ بالملفوظ، أو ما يسمى شكل التعبير، و الذي يوصل الحاضر بالماضي من خلال انفتاح الذاكرة، و ما دام «**التحريك يتميز بكونه نشاطًا يمارسه الإنسان اتجاه الآخر، بهدف الدفع به إلى القيام بإنجاز ما**»(1)، و على هذا فإنه يتحدد بوجود عامل المرسل الذي يقوم بإقناع الذات نحو الإنجاز، لتحقيق موضوع الانتحار، فمن هو عامل المرسل في برنامج السارد يا ترى؟

ينطلق عامل الذات لتحقيق موضوع الانتحار الذي ذيلت به الراوية، من الخيوط الأولى للحظة التحريك نحو التحول، و هذه الحركة تسير وفق بعدين أساسيين للتركيبة السردية: البعد الذهني*، و البعد التداولي(2)، و يرتبط هذان البعدان بعامل المرسل لتحريك عامل الذات، من خلال الإقناع، و الذي يتم بتدرج، حيث تبدأ لحظة التحريك بتواجد الذات في المستشفى بعد تلقيه اتصالا هاتفيا بضرورة القدوم، و ذلك من خلال الملفوظ الآتي:« **ألو !! ضروري تأتي إلى المستشفى، مريم مريضة جدا ...**»(3).

إن وجود الذات في المستشفى كان بمثابة البداية، لظهور الخيوط الأولى لفعل التحول، حيث يدخل في هالة من التوتر، و القلق النفسي، و الخوف، و الحزن، كما ورد في الملفوظ الآتي:« **المستشفى واسع، و أنا صغير يمتد في داخلي كالظل الأبيض (...)، و أنا (...) الرجل الصغير المفرغ من داخله مازلت أتمرس وسط هذه الساحة المقلقة ينتابني حزن عميق، حزن الذي لا يملك أي جواب لدهشته**»(4).

---

(1) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 57.
* و يسمى البعد المعارفي.
(2) ـ المرجع نفسه ، ص 57.
(3) ـ الرواية، ص 235.
(4) ـ الرواية، ص 7.

فهي اللحظة الأولى المرتبطة بتصاعد الجانب النفسي لعامل الذات، و التي تتصاعد أكثر بعد موت صديقته "مريم"، حيث يجد أنه كان يقرأ روايته المخطوطة على مسمع "مريم" و هي ميتة: « **ماتت، قالها الطبيب العجوز، ماتت منذ خمس دقائق، و هلُ يعقل؟ كانت المقطوعة في نهايتها شعرت بشيء يفصلني إلى جزئين متساويين، ماذا حدث؟ كنت أقرأ على مسمع مريم و هي ميتة ؟**»[1].

و هنا يدخل عامل الذات في لحظة عدم الاقتناع، و عدم تقبل الحادث، فنجده يقول في الملفوظ«**هل ماتت كلماتها و أشواقها في حلقها؟ مريم لا تموت هكذا وسط هذا الفضاء ذي البياض المخجل ... مريم تموت على الخشبة، لا بدَّ و أن يكون شيء يشبه الكابوس...** »[2]

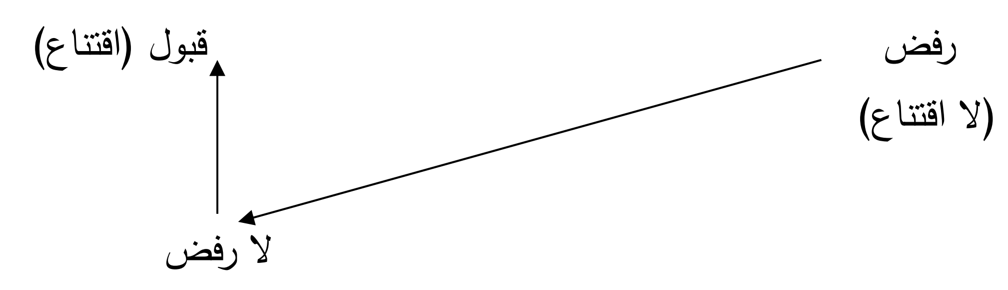
فعامل الذات يرفض الاقتناع بموت مريم، و يرفض انهزامها، و يحبب المقاومة (مريم تموت على الخشبة)، يريدها أن تقاوم ألم الرصاصة، فهي المعادل الموضوعي للحياة لديه: «**حياتك حياتي**»[3]، معنى موت مريم موته أيضا، و نجد الذات تتدرج نحو الاقتناع شيئا فشيئا : « **لم أقتنع بحالة الموت، إلا عندما بدأت مجموعة من الأطباء و المساعدين من الممرضين و الممرضات ينزعون من أنفها الأنابيب، و الخيوط الكثيرة، تكوّر لساني في فمي مثل الكرة المُرّة التي صعب عليّ ابتلاعها (...) بدأت أقتنع أن شيئا يشبه الموت قد احتلّ جسد مريم، حتى تلك اللحظة كنت ما أزال أحاول أن أقنع نفسي أن ما حدث لا يعدو أن يكون كابوسا، سأحكيه لمريم عندما تعود إلى وعيها، و تستيقظ من إغفاءتها**»[4].

فهذه اللحظة التي تبدأ من مرحلة عدم الاقتناع إلى الاقتناع، تمر وفق البعد الذهني المجرد للذات بتدخل العامل المرسل القوي موت مريم على العامل النفسي للذات، حيث:«**أقنعت نفسي بأن الأطباء ليسوا مجانين، ماذا يعني أن تعشق امرأة تعرف أنها مصرة على حقها في الموت منذ البداية**»[5]. فالعامل النفسي يتضخم بإقناع عامل الذات

(1) - الرواية، ص 256، 257.
(2) - الرواية، ص 257.
(3) - الرواية، ص 197.
(4) - الرواية، ص 257.
(5) - الرواية، ص 258.

بموت مريم، فيكون ميلاد التحريك بخلق صيغة فعل الفعل (Faire . Faire) بدفع الذات إلى القيام بفعل ما بالاقتناع[1]، بفعل موت مريم.

فتتحول الذات في البعد الذهني من حالة رفض و عدم الاقتناع إلى حالة قبول[2] و اقتناع كالآتي:



فعامل الذات تقتنع بموت مريم، و يتكّون لديها العامل الأساسي لإنجاز الفعل[3]، و هذه اللحظة تكون البداية لدخول الذات في مرحلة الإنجاز، و ذلك لتوفر شروط الكفاءة، و يتجلى هذا من خلال التصميم على فعل ما، يتمظهر لنا هذا الفعل بعد تذكر صديقته الشاعرة "صافية كتو":«**شيء ما كان يدفعني إلى البقاء وحيدا نزلت الأدراج بصعوبة كبيرة، تدحرجت قليلا داخل الساحة بصعوبة، (...) لم أكن أعرف أين سأذهب، و لكن المؤكد هو أنني كنت مصمما على مغادرة المكان بأقصى سرعة ممكنة، و أحاول أن أنسى ما رأيته و أبحث عن إغفاءة ما خارج المستشفى ... عند الباب الواسع، تذكرت صديقتي "صافية كتو" التي قتلتها المدينة، فرمت بنفسها من أعلى قمة "جسر تيلملي" لم أعلق كثيرا و لكني تركت جسدي ينزلق عبر الشوارع ...**»[4].

و لعل المتأمل في الملفوظ يلمس إشارات تبين لنا مدى دفع عامل الذات نحو موضوع (الانتحار)، و هذه الإشارات تتمثل في الأفعال الآتية: (يدفعني، تدحرجت، لم أكن أعرف، كنت مصمما، تركت، ينزلق ...)، و هي أفعال تخدم زمن الاندفاع في لحظة التحريك بالتدرج من الدفع ثم التدحرج، و دخول الذات من حالة عدم معرفة الموضوع إلى حالة المعرفة، و ذلك بتمظهر هذا الأخير موضوع (الانتحار) بوجود العامل المساعد التذكر، حيث يستحضر حادث انتحار صديقته "صافية كتو"، فكان هذا إعلانا لنقطة

---

(1) ـ ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 56.
(2) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 88.
(3) ـ ينظر: مرشد أحمد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2005، ص 111.
(4) ـ الرواية، ص 259.

الانطلاق في مساره نحو الجسر" تليملي"، و يترك جسده ينزلق بين الشوارع بعد أن بدأ موت مريم يرتسم في مخيلته.

فإن العامل المرسل نحو التحريك هو العامل النفسي لعامل الذات، و المتمثل في الحزن الشديد لموت مريم بالدرجة الأولى من جهة، و من جهة ثانية هو ذلك الشعور الضمني في ذات السارد، حيث يشعر بالفردانية و التهميش، و الاستبداد، فتحيط به هالة من الاغتراب*، و الشعور بالتلاشي، و عدم الانتماء[1]، فنجده يقول في الملفوظ: « **أشعر بأني لست مواطنا على الإطلاق، لا أنتمي إلى هذا البلد، كل ما يحيط به يدفعني إلى الانتحار أو العودة إلى البيت، و أغلق على نفسي حتى أندثر مثل الريح**»[2]، (...) « **تصوري يا مريم ... يا محنة الغريب الأوحد المتوحد، بظله الذي لا يمتلك إلا جسده المكسور، و الجسد لا يسعفه دائما، مثله مثل الظل الذي يتخبأ دائما خوفا من ضوء الشمس ... تصوري ... ما معنى أن تقطع علاقتك بالريح و النباتات و الصرخات و العمل و الوجوه الأليفة و غير الأليفة ؟؟**»[3]

فالذات السارد تعاني من الانحسار النفسي، إذ يدخل في حالة من الانفصال عن المدينة (الأنا الجماعية)، و انفصال عن الذات الجانب الروحي، فيتظاهر الجانبان، الجانب الذاتي الروحي، و المتمثل في موت مريم، و الجانب الموضوعي، و المتمثل في ذلك الشعور بالتهميش و الاغتراب في المدينة، و هنا يمكن الإشارة إلى أن العامل المساعد في تضخم هذا الشعور هو انتشار حراس النوايا، في المدينة و فرض سيطرتهم و محاربة المثقف و المثقفين «**البلاد تعيش حالة طوارئ ثقافية ...**»[4]

و نجد الفضاء السوسيو ثقافي في البلاد في حالة من التوتر، و الاهتزاز: «**الدنيا تبدلت و غزاها الجراد الأعمى يأكل الأخضر و اليابس ...**»[5]. فالجراد في هذا الملفوظ مؤشر سيميائي لسرعة الانتشار و بسط السيطرة على المدينة و التغيير للأوضاع من وضعية الحياة إلى وضعية الموت.

---

* مصطلح "الاغتراب": يعتبر من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات التي تعالج مشكلات المجتمع المعاصر، و من معانيه (انعدام القدرة، فقدان المعنى، فقدان المعايير، غربة الذات، العزلة الاجتماعية، الغربة الثقافية)، ينظر: حسن محمد حسن حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 7، 8.

(1) - ينظر: يحي العبد الله، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، دار فارس، ط1، 2005، ص 225.

(2) - الرواية، ص 225.

(3) - الرواية، ص 12.

(4) - الرواية، ص 157.

(5) - الرواية، ص 157.

إن تغير الأوضاع في المدينة عامل مساعد في تصاعد شعور الاغتراب في هذه المدينة المفرغة: «**إننا ُ ندفع إلى الموت ببطءٍ شديد تحت الرقابة الصارمة لحراس النوايا**»[1]، (...) «**مدينة غيرت الكتاب و العلم بالصفرة، و الشعر بالحكاية، و الكتابة بالرواية، و الحروف المنسوخة على جلد الماعز بالنار و الموت و الدم، كل شيء تصدع بقوة، بقوة فظيعة**»[2]، « **فالموت يبدو سهلا في هذه البلاد الكئيبة**»[3].

و بمجيء القادمين الجدد "حراس النوايا"، تغيرت أوضاع البلاد، و من المؤشرات (غيرت الكتاب و العلم بالصفرة)، و (الحروف المنسوخة ... بالنار و الموت و الدم) دالة على القيم الثقافية للبلاد التي بدأت تندثر، فهم يحاربون المثقف و الثقافة راسمين فضاءً مظلما من السيطرة يمهد للموت.

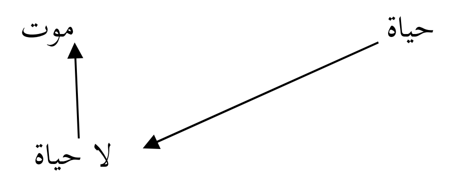
من هنا تتولد الإرادة لعامل الذات؛ من أجل تحقيق موضوع (الانتحار)، فتتمظهر علاقة الرغبة بين الذات و الموضوع (الانتحار)، و هي علاقة رابطة بينهما تسمح باعتبار الذات السارد، و الموضوع (الانتحار)، مؤشرا سيميائيا لأحدهما من أجل الآخر[4]. فهناك صلة وثيقة، لذلك تُعدُّ الذات و الموضوع نواة النموذج العاملي، و يبدأ «**البرنامج السردي للذات السارد في تحوله من الحالة الأولية التي يتميز فيها العامل الذات بالانفصال إلى الحالة النهائية التي يتصل فيها بالموضوع**»[5] (الانتحار)، فتتشكل الصيغة الآتية: (ذ1 u م) (ذ2 n م ←) فيتحقق للملفوظ تحولاً اتصالياً بالموضوع القيمة، للذات السارد، و ذلك لامتلاك شروط الكفاءة التي سنوردها فيما بعد.

و تتمظهر علاقة الرغبة من خلال إرادة الفعل: «**أريد أن أدخل في إغفاءة الموت المفاجئ**»[6]، و بهذه العلاقة يتكون عامل آخر مساعد نحو الاندفاع إلى الأمام في رحلته نحو الجسر"تليملي"، مقاوما سقوط الأنواء، و هبوب الرياح، و الشوارع الضيقة، فيكون الإنجاز لتحقيق موضوع (الانتحار).

إذن تتحقق إرادة ذات السارد لحصول الرغبة و التصميم نحو الموضوع، فتتكون الصيغة الآتية لملفوظ التحول الاتصالي:

(1) ـ ينظر: يحي العبد الله، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، دار فارس، ط1، 2005، ص47.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 49.
(3) ـ المرجع نفسه، ص 12.
(4) ـ ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 105.
(5) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 220.
(6) ـ الرواية، ص 8.

(ذ1 ∪ م الانتحار)ـــــتحول ـــــ◄(ذ2 ∩ م الانتحار)، فتتحول الذات من ذات فعل (ذ1) إلى ذات حالة (ذ2) بتحقيق الموضوع، و الانتقال من الانفصال إلى الاتصال، يحدد لنا الانتقال من وضعية (الحياة) بوجود "مريم"، إلى وضعية ضديدة لها هي (الموت)" بفقد مريم"، كما ورد الملفوظ« **حياتك حياتي** ...» [1]، فموت "مريم" هو المحرك الرئيس للذات السارد نحو تحقيق البرنامج السردي، حيث أن حياة السارد مرتبطة بحياة مريم، و موتها هو موته كالآتي:



و في مسار عامل الذات "السارد" يرتسم المسار في برنامج ذات "مريم"، فتتقاطع البرامج لتحديد دال المقاومة في البنية السردية، فكيف يتمظهر برنامج مريم يا ترى؟

2.1.1. عامل الذات "مريم" و موضوع "باليه شهرزاد":

يتجلى التحريك لعامل الذات "مريم" من خلال الملفوظ الملفوظ و هو شكل المضمون[2]، و هذا باعتبار برنامج "مريم" متضمن أو رديف لبرنامج "السارد" الرئيس، و يتشكل برنامج "مريم" عند تحديدنا للمضمون في البنية السردية، فعامل الذات مريم يعدُّ الممثل الثاني الرئيس الذي قاسم الذات السارد بؤرة الأحداث[3]، و ذلك باعتبار موتها بداية لتأسيس مشروع الانتحار، فهي المحرك لتحقيق موضوع السارد.

إذ نجد أن العامل الذات (مريم) تسعى لتحقيق موضوع "باليه شهرزاد"، و لمعرفة برنامج مريم نقف على التمفصل الزمني "قبل"/"بعد" أحداث أكتوبر 1988، و الإصابة بالرصاصة في الملفوظ الملفوظ، فكيف يتجلى طور التحريك لهذا البرنامج؟

---

(1) - الرواية، ص 197.
(2) - ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية و التداولية، اللغة و الأدب، ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية لقسم الأدب العربي، جامعة الجزائر، العدد 17، جانفي 2006، ص 208، 209.
(3) - ينظر: ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، عبده غريب، القاهرة، 2000، ص 73.

1.2.1.1. قبل الأحداث و الإصابة بالرصاصة:

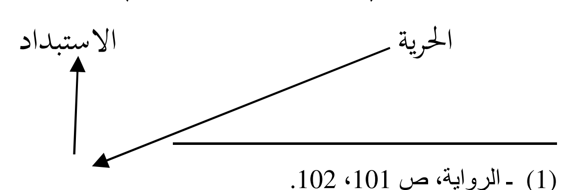
سننتبع طور التحريك لعامل الذات مريم، و نلحظ الانتقال و التحول للبرنامج قبل الإصابة بالرصاصة، و المتمثل في موضوع "الزواج"، بحيث نجد الذات تنتقل من وضعية الرفض إلى وضعية القبول، فترتسم لنا سلسلة من الحالات و التحويلات في الملفوظ السردي.

إذ يتطور التحريك شيئا فشيئا لعامل الذات "مريم"؛ ليتحقق الاقتناع بالموضوع في البعد الذهني لعامل الذات من خلال عامل المرسل المحرك للفعل، و يتجلى موقف الرفض للموضوع في البداية من خلال الملفوظ «**يبدو لي أنّ الزواج في هذه المدينة، هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنيّة، و مأساة جديدةُ تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننا ... أليس الزواج في هذا الوطن السعيد شكلا من أشكال إفلاس الذات؟ ..** »[1].

إذا كانت مريم ترفض، فما الدافع للقبول؟ و كيف يتحول الفعل؟.

يتجلى موقف الرفض من الموضوع باعتباره شكلا من أشكال إفلاس الذات، و معادل موضوعي للاستبداد: «**هل يعرف هؤلاء أن تلك المرأة (...) تتمنى لحظة تكون فيها حرة، لكي لا تقول كلمة واحدة، و لكنها تحمل حقيبتها و تصفق الباب وراءها من غير أن تتذكر أبدا أنها عرفت رجلا كان زوجها، و تعرف بيتا استعبدت فيه زمنا طويلا**»[2].

و هنا تتجلى القطبية الثنائية (الاستبداد و الحرية)، في تحديد موضوع الزواج للذات، حيث يصبح الاستبداد معادلا موضوعيا"للزواج"، و تصبح الحرية معادلا موضوعيا في "اللازواج" عند الذات، و من مؤشرات الثنائية، ما ورد في الملفوظ «**لحظة واحدة تختارها بإرادتها**»[3]، فمن الوحدات المعجمية (تختارها، إرادتها)، تتوفر الإرادة للذات في قطب (الحرية) و تفقدها في قطب (الاستبداد)، كما ورد في الملفوظ« **يسحبها مجبرة**»[4]. فهو مؤشر على القوة و فرض السيطرة و العنف، و بذلك نكون أمام ثنائية الإرادة و اللاإرادة ضمن قطبية (الحرية و الاستبداد) القطبية كالآتي:



(1) ـ الرواية، ص 101، 102.
(2) ـ الرواية، ص 27.
(3) ـ الروية، ص 26.
(4) ـ الرواية، ص 27.

اللاحرية

و نستخلص أن موقف الرفض لعامل الذات لموضوع الزواج لارتباطه بالاستبداد و اللاإرادة و العنف، و عليه نتساءل، كيف يتم تحريك الذات إلى الوضعية الضديدة؟.

تتشكل خطوة التحريك ضمن انتظار اللحظة الموصلة بين إرسال الفعل، من المرسل المحرِّك لوضعية المرسل إليه المحرَك(1)، و هذه الخطوة تتضح من خلال الفعل الذي يقوم به المرسل لإقناع الذات بالموضوع " الزواج"، فمن هو المرسل و كيف يستطيع إقناع الذات بالموضوع؟، و هل نستطيع القول إن المرسلُ يعدُّ طرفا مساعدا لتحقيق الموضوع أم لا؟

فتتشكل اللحظة الموصلة بين المرسل و الذات بإقناع هذا الأخير بالموضوع، فتتكون الخيوط الأولى نحو الإقناع بوجود الممثل "حمودة": « **حمودة ولد الجيران ولد خالي البسكري، أعجبتني لغته البسيطة، كان يتحدث كثيرا عن الظلم الاجتماعي، عن الاضطرابات، عن ضرورة إيقاف المهزلة عند هذا الحد** ...»(2). و تتضافر هذه الخيوط من خلال الإعجاب،« **أعجبتني لغته** ... »، و نجدها تقول في الملفوظ "**أدخل التليفون إلى بيتنا بالرّغم من أننا لم نطلبه، و ساعدني على التسجيل للحصول على رخصة السياقة، خيره سابق ... كثرت زياراته إلى البيت**"(3)، و هي وسائل لدى الذات حمودة في برنامجه لإغراء مريم، فالموضوع لديه هو "الزواج".

و على هذا الأساس يكون الإعجاب عاملاً مساعداً للذات نحو الاقتناع، و يتدخل ممثل آخر له الدور الكبير في التحريك، و هو عامل المرسل "الأم"؛ حيث نجد الملفوظ الآتي:« **. واش رأيك لوكان يخطبك حمودة؟**

. هل يقبل براقصة يا أمي؟ بلادنا صعبة.

و التخلف أعمى.

. قلتِ لي يفكّر مليح.

---

(1) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage , p: 220.

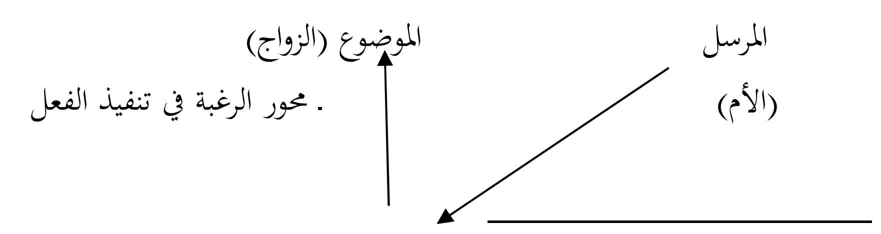
(2) ـ الرواية، ص 99.
(3) ـ الرواية، ص 98، 99.

ـ كثير من الرجال يفكروا مليح من بعيد.

و عندما يتزوجون يعودون إلى الحقيقة الأولى»[1].

يشير الملفوظ إلى وجود عامل المرسل (الأم) في عملية الإبلاغ بالموضوع (الزواج) للذات المنجزة، و بداية تحريك الذات في البعد الذهني. و يتضح التحريك بالفعل الذي يفعله المرسل في الذات و هو فعل إقناعي بالدرجة الأولى، حيث يحاول عامل المرسل، أن يحمل الذات على تبني الموضوع[2]. فهل يقتنع عامل الذات بموضوع "الزواج"؟

و تبدأ خيوط التحريك في الاشتغال، حيث نجد الذات في الملفوظ الآتي «**في الحقيقة لم أكن أملك جوابا قطعيا، قلت، لمَ لا ؟؟ سأفكر**»[3]. فعامل الذات يطلب التفكير، ليس حول الممثل (حمودة)، بل حول موضوع "الزواج"، لتتخذه منفذا للهروب من البؤس و أجواء البيت و أهوال عمها، لهذا حصل الاقتناع بالموضوع، لتوفر (إرادة الفعل) لعامل الذات: «**أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يلاحقني، تصوّر معي هذه الحالة، رجل يدخل إلى البيت، ثم ينزوي في حجرة نصف مضاءة، يضع نظارتيه على وجهه ثم يبدأ في تلاوة القرآن بشكل جنائزي (...)، أهوال القيامة، أخبار الملوك و السلاطين، عالم الشياطين و الجن ...** »[4]، فإذا توفرت (إرادة الفعل) لعامل الذات و (معرفة الفعل) على الصعيد الذهني، فإن لعامل المرسل دوراً آخرَ في التحريك لحصول الإقناع للذات، و المتمثل في احترام رغبة الوالدة، و هو خيط آخر للتحريك:"**كنت أتمنىّ أن أخرج من هذا البؤس، بدون أن أفقد أميّ، أميّ هي كل شيء**"[5]. فبرنامج المرسل يتحقق بدفع الذات نحو تحقيق موضوع "الزواج" و منه فالتحريك ورد في شكل ترغيب الذات بالموضوع[6]، و لذلك يتضح (فعل الفعل) و يرتسم كالآتي:



(1) ـ الرواية، ص 99.
(2) ـ ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 27.
(3) ـ الرواية، ص 99.
(4) ـ الرواية، ص 101.
(5) ـ الرواية، ص 99.
(6) ـ رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 28.

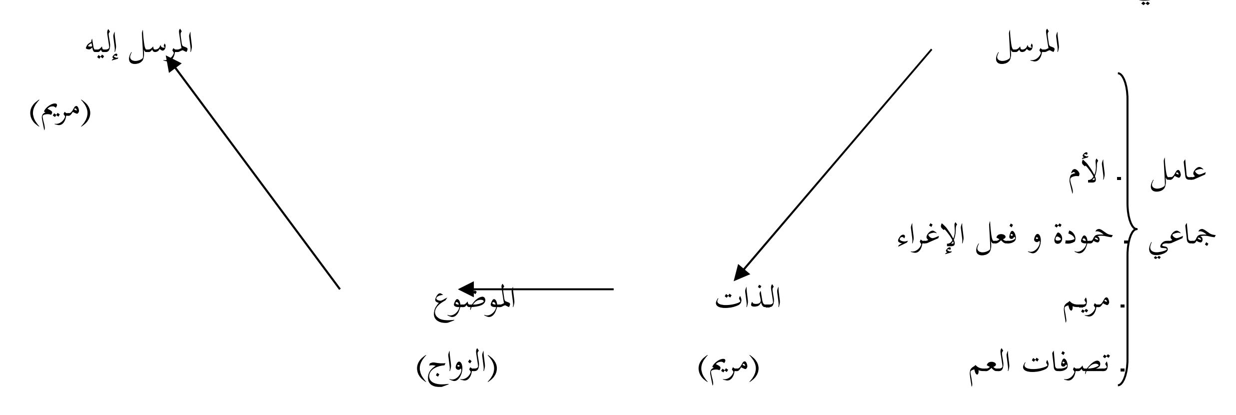
. فعل المرسل الترغيب   الذات

(مريم)

إذن فعامل المرسل (الأم)، له الدور الكبير في التحريك نحو القبول و الانتقال و التحول في البرنامج فيتحدد شكل جديد للتحولات المتراسلة للموضوع[1]، حيث نجد عامل الذات يعدُل عن موقف الرفض، و يقتنع بالموضوع، و هذه التحولات بالانتقال من وضعية الرفض إلى وضعية ضديدة لها (هي القبول)، تأخذ صيغة جديدة للتحول في الملفوظ و ينتج عن الملفوظ فعل التحول[2]، الاتصالي بالانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال كما في الصيغة الآتية:

(ذ U م "الزواج") ــــــ تحول ــــــ (ذ n م "الزواج")

و يتحقق هذا الملفوظ السردي الاتصالي بوجود عامل المرسل المحرك للذات نحو الموضوع (الزواج)، فتتكون علاقة تواصل بين المرسل و المرسل إليه تمر بضرورة وجود علاقة الرغبة بين الذات (مريم) و الموضوع (الزواج)، فتتشكل الترسيمة العاملية لعوامل كالآتي:



و هنا يتشكل العامل الجماعي المرسل لدفع الذات نحو تحقيق الموضوع (الزواج)، و مما سبق يمكن القول إن طور التحريك هو اللحظة الأولى نحو توجيه الذات للفعل، لوجود أفعال جيهية و المتمثلة في (المعرفة) و (الإرادة)، و التي سنقف عندها في طور الكفاءة و كما لاحظنا التحريك لدى عامل الذات مريم قبل الإصابة بالرصاصة نحو الموضوع

(1) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage, p: 399.
(2) - Voir : Jean, Michel Adam, le récit, p: 60.

(الزواج)، لوجود فعل الإقناع من المرسل العامل الجماعي، وبخطوات التحريك لعامل الذات نفسها سنتتبع تمظهر ما بعد الإصابة بالرصاصة.

2.2.1.1. بعد الأحداث و الإصابة بالرصاصة:

إن خطوات التحريك لعامل الذات مريم تأخذ مجراها عبر سلسلة الحالات و التحولات في البرنامج، فانتقال الذات من وضعية (الفشل) إلى وضعية (النجاح) يتم بوجود علاقة الرغبة بين من يرغب الذات مريم و المرغوب فيه موضوع[1] الباليه، الذي يتحدد بعلاقة الذات بالشخصية ، كما ورد في برنامج الأول للذات "مريم"، حيث إن فشل تجربة "زواج الفيغارو" لعدم قرب الشخصية من الذات: «**خيبة " زواج الفيغارو" التي دفعت بأناطوليا إلى إعادة النظر في كل شيء، حتى في ذاتها و موهبتها حتى مريم نفسها لم تكن راضية في ذلك الزمن عن "زواج الفيغارو"، قالت: جسدي ثقيل، و الشخصية لم تكن قريبة من قلبي ... البربرية!! لا !! لا !! شيء آخر، فيها شيء من الوطن، من لغته، من همومه، و أشواقه، يجب أن نغير نظرتنا للأشياء** »[2].

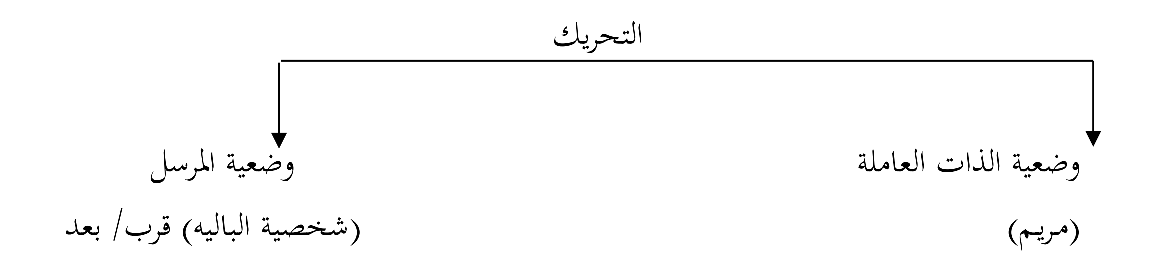
يشير الملفوظ إلى ابتعاد شخصية "الفيغارو" عن عامل الذات، لافتقارها لما يمسى الوطن من لغته و همومه و أشواقه، في حين نجد قرب شخصية "البربرية" من الذات، لارتباطها بالوطن و المقاومة.

ولذلك، كان هذا الابتعاد عاملا مساعدا على الفشل في الإنجاز، مما أنتج تحولا بالبحث عن برنامج آخر يقف الطرف المساعد فيه "أناطوليا":« **و فجأة لملمت كل ما عندها من وثائق و كتابات و أوهام و رحلت إلى بلاد القبائل ... تصور!! أناطوليا قطعت الجبال و المداشر من أجل تتبع خطوات حياة فاطمة آيت عمروش ...** »[3]، و من الملفوظ تتمظهر لنا شخصية (فاطمة آيت عمروش) ، التي رسمت باليه البربرية، و هي مؤشر سيميائي إلى (فاطمة نسومر) القبائلية التي ترتبط بالمقاومة و البلاد، و عليه نجد الذات متمسك بها، فقرب الشخصية من الذات ساعد على نجاح الإنجاز، «**البربرية ... فيها شيء من الوطن ...**»[1]، و كما ورد في الملفوظ« **مسكينة فاطمة! تقول مريم ... جابت بلاد**

(1) - الرواية، ص 34.
(2) - الرواية، ص 62.
(3) - الراوية.ص 62.
(1) - الراوية.ص 62.

القبائل عارية، حافية، في زواجها حرافية و في ولادتها دهشة، أشعر بقرابة كبيرة تجاهها ...»[2]، وهذا القرب يولد الرغبة في الذات نحو الموضوع، كما يسهم باعتباره عاملا مرسلا للتحريك نحو الإنجاز.

لقد نتج البرنامج الثاني من رغبة الذات في التحول من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، و التحريك كطور أولي يوضحه دفع الذات بالانتقال من وضعية (الفشل) إلى وضعية (النجاح)، و ذلك بوجود عامل المرسل المحرك كما في الخطاطة الآتية:

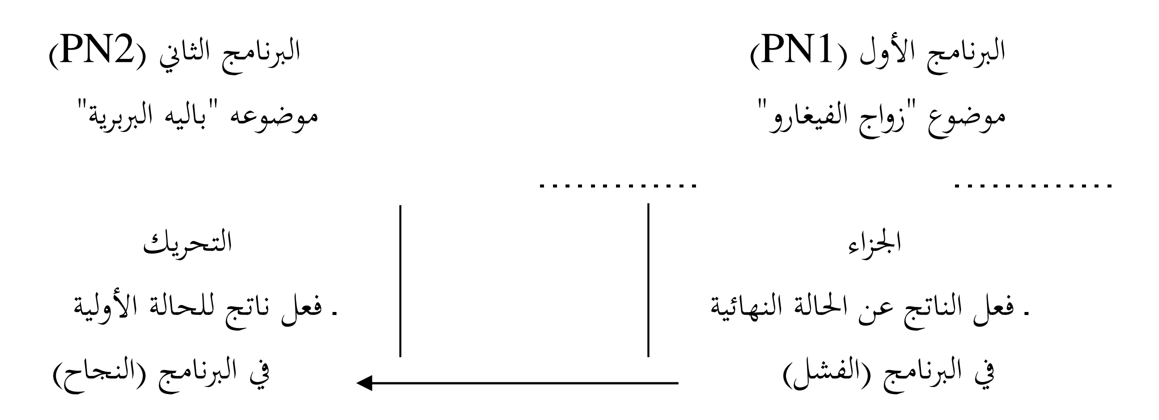


فالتحريك يصل المرسل و الذات و يحدد العلاقة، فإذا كانت بالبعد عن الذات، فإنها تولد الفشل، و إن كان القرب من الذات، فإنها تولد النجاح، و قرب شخصية البربرية من الذات هو الذي حدد النجاح وحقق الإنجاز.

و قد ضمن الملفوظ « **كلما تدربت على باليه البربرية، أشعر بالوجع المقلق، البربرية في دمي، أعرف ما معنى أن لا تعرف أباك! أجد نفسي فيها، في حاضرها، و ماضيها، في منفاها** »[3]، وحدات معجمية تمثلت في: (أجد نفسي فيها، البربرية في دمي)، تعد كمؤشرات لانحلال الذات في البربرية، ولارتباطها بالمقاومة.

و نجد الذات ينزلق في خانة المرسل إليه، فيتمظهر الطور الرابع في الخطاطة السردية، ألا و هو الجزاء الذي يرتبط بالتحريك، في البعد الذهني و المعارفي، إذ تحكم الذات على مشروع باليه"زواج الفيغارو"، بالفشل لابتعاد الشخصية عن الذات، فالانتقال من وضعية الفشل للبرنامج الأول الذي يتمظهر فيه المرسل في الحالة النهائية[4]، إلى وضعية النجاح في البرنامج الثاني"باليه البربرية" بتوليد التحريك نحو الإنجاز، و يرتسم هذا الانتقال للبرنامج كالآتي:

(2) - الراوية.ص63.
(3) - الرواية، ص 64.
(4) - Voir : A, J, Greimas, J, Courtés, Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du longage, p: 320.



إذن تنتقل الذات من الحالة النهائية من البرنامج الأول نحو الحالة الأولية في البرنامج الثاني، حيث يتحقق عامل الذات النجاح لوجود علاقة الرغبة في الموضوع الذي ينمو بوجود شروط تتدرج ضمن مفهوم الكفاءة، فتنمو الأفعال الجيهية للذات من (معرفة الفعل) و (قدرة الفعل) في التأهيل، فتتأهل الذات نحو التأسيس لوجود (إرادة الفعل) و (واجب الفعل)، فيكون التأهيل و التأسيس قوام الكفاءة التي أثمرت بالنجاح و الدخول لمشروع آخر "باليه شهرزاد".

لقد كان التحضير لهذا المشروع حين كانت البربرية في لحظتها الأخيرة: « **عندما كانت البربرية في لحظتها الأخيرة، كان التحضير لشهرزاد قد دخل لحظته المعقدة** ... »[1]، فنجد أن هناك سلسلة من البرامج المتتابعة لسلسلة من الحالات و التحويلات، حيث تدخل الذات في برنامج ثالث موضوعه "باليه شهرزاد"، فتتولد علاقة الرغبة بين عامل الذات، و موضوع "باليه شهرزاد"، لقرب الشخصية، فشهرزاد هي مؤشر لسلطة العقل و تمسك الذات بها لماُ تعرف به من تصميم و مقاومة.

و على هذا الأساس يرسم لنا السارد التداخل و التعالق بين الذات و الموضوع في مسار تصويري، لتدريبات "باليه شهرزاد"، بعد الإصابة بالرصاصة، هل ستنجح الذات مريم في هذا المشروع أم ستقف الرصاصة كعامل معارض نحو تأسيس "باليه شهرزاد"؟ و هذا ما سنكتشفه في طور الكفاءة و الإنجاز.

و بهذا نخلص إلى أن طور التحريك أخذ دوره في المسارين، و ذلك بدفع عامل الذات السارد لإنجاز موضوع الانتحار، و عامل الذات مريم لإنجاز باليه شهرزاد، فنشهد

(1) ـ الرواية، ص 63.

بذلك سلسلة من الحالات و التحولات للبرامج الرديفة للبرنامج الرئيس، و يبقى برنامج السارد و برنامج مريم في تداخل، كما يبقى التحريك لحظة الإعلان للملفوظ نحو الكفاءة.

2.1. الكفاءة:"Compétence":

و من طور التحريك الذي يُعتبر لحظة إعلان عن التحول ننتقل في هذه المحطة لرصد طور الكفاءة من البنية السردية، فالكفاءة هي طور هام في الخطاطة السردية، حيث تهدف إلى إبراز "كينونة الفعل"، و لتحقيقه يتطلب من الذات أن يمتلك شروطا[1] تؤهله للقيام بالإنجاز، و كما ترتبط الكفاءة بطور التحريك، ترتبط بطور الإنجاز الذي يُعد فعلا منتجا لملفوظات تشكل معرفة للفعل، و عليه فالكفاءة هي ما يدفع الفعل نحو التحقيق[2].

و يشير النص إلى وجود علاقة تربط بين الكفاءة و الإنجاز، فهي شروط التي يجب أن تتوفر للذات، لدفع الفعل نحو التحقيق في طور الإنجاز الذي يرسم الحالة النهائية للفعل المحقق، و منه نتساءل كيف تمتلك الذوات الكفاءة لتحقيق الإنجاز؟.

تتشكل الكفاءة في فعل التحول ضمن التركيبة السردية، لأنها مكون من مكونات البرنامج السردي قبل الإنجاز، فالعامل الذات قبل الفعل و الإنجاز، يكون مطالبا بالتوفر على الكفاءة التي تتحدد بمجموعة من القيم الجهية[3]، و هذه القيم الجهية ضرورية في الكفاءة، و على الذات أن تمر بمراحلها لتحقيق الموضوع، و في هذه المسألة يورد غريماس في كتابه (في المعنى II)(Du sens II)، هذه القيم لجهات الفعل، و هي أربع جهات: الإرادة (Vouloir) و الواجب (Devoir)، و القدرة (Pouvoir)، و المعرفة (Savoir) [4]، و يمكن أن نستثمر جهات الفعل لسلسلة الحالات و التحولات للبرنامج السردي في مسار السارد و مريم كالآتي:

1.2.1.عامل الذات السارد و الموضوع:

تتمظهر جهات الفعل لموضوع الانتحار من خلال الجهات المضمرة و هي: (إرادة الفعل، و واجب الفعل) المحددة "للتأسيس"، و الجهات المحينة، و هي: (معرفة الفعل،

(1) - ينظر: ميشال آريفييه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، ص 114، 115.
(2) - ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 60.
(3) - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 241.
(4) - Voir : Greimas, Du sens II, p: 76, 77.

و قدرة الفعل) المحددة "للتأهيل"، و بذلك ترتسم معالم الكفاءة الجهاتية على وجود "التأسيس" و "التأهيل"، نحو التحقيق في طور الإنجاز.

فحين يمتلك عامل الذات السارد (إرادة الفعل) يندفع إلى الأمام بأمر من المرسل العامل النفسي (موت مريم)، و يمثل هذا الحادث الأليم الإعلان المسبق لموته؛ حيث بدأ بفعل المشي، و الابتعاد عن المستشفى: «**صرت بعيدًا عن المستشفى الذي يقتل الناس في المدينة، كأني كنت هاربا، خطواتي سرعتها تزداد و مسافاتها تتسع، مستشفى مصطفى باشا غاب وسط هذا الفراغ المقلق** ... »[1]، فيتأسس الفعل من خلال جهة الواجب، لتميز الذات عن الممثلين بهذا الفعل و هو الشعور بالتردد في الكيفية، و نلمس ذلك في الملفوظ «**شعرت بالآلام الحادة تنتقل من رأسي و جسدي، و تتمركز في صدري عند حدود الانحناءة على مقبض الجسر الحديدي، كانت هوة الفراغ تزداد عمقا كلما تأملتها أكثر، كم هي مؤلمة درجة الارتطامة على الأرض! أوف، و ينتهي كل شيء**...»[2]

يشير الملفوظ إلى التساؤل الذي يعبر عن شعور تردد الذات نحو موضوع الانتحار، و بعد امتلاك التأسيس يتدرج عامل الذات نحو التأهيل، و ذلك من خلال الجهات المحينة. إذ تتمثل معرفة الفعل للذات: " **اتكأت على متكأ جسر "تليملي" الحديدي، تأملت الفراغ، كانت الهوة عميقة! ليكن! لقد صممت أن أتعرى أمام البياض (...)، ليكن لقد آن الأوان لتصفية حسابي مع نفسي** ..."[3].

فبتصعيد العامل النفسي للذات تتكون حالة شعورية تدفعه للانتقال نحو إنجاز الفعل[4]، حيث تتولد القدرة على الفعل بالتصميم على موضوع الانتحار، و بهذا ترتسم معالم الكفاءة الجهاتية للفعل بالانتقال من التأسيس إلى التأهيل، فيتضح بذلك فعل التحول ليحدد جهة التحقيق نحو إنجاز الموضوع.

و على هذا الأساس نلحظ أن كفاءة الذات، ترتبط بالإنجاز، و تتمفصل إلى ثلاث مراحل في تكوين الذات للموضوع، و لجهات الفعل و هي: (مضمرة، محينة، محققة)، فالأولى: سابقة على حصول الكفاءة، و الثانية ما ينتج عن هذا الحصول، و الثالثة

(1) - الرواية، ص 24.
(2) - الرواية، ص 281.
(3) - الرواية، ص 280، 281.
(4) - ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية و التداولية، ص 215.

تعين الذات لحظة قيامها بالفعل الذي ينقلها إلى حالة الاتصال مع موضوع القيمة.."[1]، و يمكن تلخيص ما سبق في الجدول الآتي:

الإنجاز	الكفاءة	
جهات محققة	جهات محينة	جهات مضمرة
. الانتحار.	. معرفة فعل الانتحار. . قدرة فعل الانتحار.	. إرادة فعل الانتحار. . واجب الفعل أمام الشعور بالتردد.
فعل التحول	امتلاك الكفاءة	امتلاك الكفاءة
تحقيق	تأهيل	تأسيس
	عامل الذات السارد	

وكقراءة للجدول، نجد أن الكفاءة تتأسس على وجود عناصر جوهرية تشكل جهات الفعل و لامتلاك الكفاءة لعامل الذات السارد يتدرج في امتلاك الشروط من التأسيس إلى التأهيل، ليصل إلى تحقيق فعل التحول، و عليه فالكفاءة تتعلق بالتحول و ما تمتلكه الذات من شروط نحو الإنجاز[2].

و كما نلحظ أن السهم يتجه من اليسار إلى اليمين، حيث تحقق الذات فعل التحول بات لزاما عليها أن تمتلك التأهيل، و لكي تمتلك التأهيل عليها العودة إلى أصول الفعل بامتلاك التأسيس، فهي شروط ضرورية في الكفاءة لعامل الذات نحو الإنجاز.

و منه يمكن القول إن الكفاءة قاعدة هرم الإنجاز، و كما لعبت الدور الهام في فعل التحول لذات السارد، فإن سلسلة الحالات و التحولات لعامل الذات "مريم"، تقوم على وجود الكفاءة، حيث نجد فعل التحول واردا في الملفوظ السردي، فيتحدد ملفوظ الفعل و ملفوظ الحالة بانتقال عامل الذات من وضعية (الحياة) إلى وضعية (الموت) كالآتي:

(1) ـ أ، ج، غريماس، السيميائية السردية (المكاسب و المشاريع)، ترجمة: سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 196.
و ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 26
(2) - Voir : Group d'Entrevemes, Analyse sémiotique, p: 17.

2.2.1. عامل الذات "مريم" و الموضوع:

تسعى عامل الذات "مريم" لتحقيق موضوع "باليه شهرزاد"، و ذلك لتوفر الرغبة بين الذات و الموضوع، فتتدرج الذات لامتلاك الكفاءة شيئا فشيئا، بالتسلسل على مستوى التركيب، فالعامل . الذات . ملزم بالحصول على الموضوع الجيهي و القيم الجيهية ضمن البرنامج (...) و ذلك للقيام بفعل أولي هو الإنجاز الذي يوصله بالموضوع[1]، وبذلك تتمظهر الجهات المضمرة لتأسيس الذات من خلال امتلاك إرادة الفعل.

فالعامل الذات مريم مليء بالرقص والفن:« ... **البيت ضيق مثل الحبس و أنا مجنونة، قلبي و ذاكرتي و جسدي مليئة بالرقص؛ يملأني من رأسي حتى أخمص القدم، بل حتى التربة التي أطأ عليها** ... »[2].

يشير الملفوظ إلى امتلاء الذات بالرقص و ذلك من الفعل (يملأني) و هو مؤشر لامتلاء الذات، و عامل الرقص هو الدافع نحو الحياة أو بالأحرى معادل موضوعي للحياة بالنسبة للذات:«**على الناس أن يعرفوا أن في هذا الوطن الميت شيء من الحياة**»[3]، فالملفوظ يحمل مؤشرا لثنائية (الحياة و الموت)، وبه يمكن أن نعد صالة الرقص بمثابة رئة الحياة للذات، و المدينة هي فضاء للموت:«**أي مصير ينتظر الرقص، بل الحياة في هذا الوطن؟**»[4]، (...) « **مدينتنا فقدت رغبتها في الاحتفال تستأنس مع الشقاوة المزمنة**»[5]، فنلمس جدلية الموت و الحياة في الملفوظ السردي، و على مستوى عامل الذات نجد صراعا بين (الموت و الحياة) في الذات لتحقيق "باليه شهرزاد".

و كما سبق ذكره في طور التحريك، فالعامل الذات متصل بشخصية "شهرزاد"، فالذات ترغب في إنجازها على الرغم من الإصابة بالرصاصة:« **لقد صرت ممتلئة بشهرزاد**»[1]، (...) « **قدمها الناس و نحن نستحي منها، "شهرزاد" من دمنا الميت، سأرقصها و لو قطع رأسي، سأرقصها في هذه الأرض المحروقة بتصحرها المزمن (...) شهرزاد أولا و صحتي بعدها** ...»[2].

(1) - ينظر عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الرواني، ص 243.
(2) - الرواية، ص 159، 160
(3) - الراوية، ص 74.
(4) - الراوية، ص 162
(5) - الرواية، ص 14.
(1) - الرواية، ص 72.
(2) - الر واية، ص 158.

و هنا يمكن طرح التساؤل المثار لدينا؛ لماذا هذا التمسك للذات بشخصية "شهرزاد"؟، و هل تتفاعل حقا مريم بهذه الشخصية، و تنجح في إنجازها كما حدث في باليه البربرية؟

نلحظ أن شهرزاد في "ألف ليلة و ليلة" تقاوم الموت المتمثل في شهريار، لتحقيق الحياة، فالباحثة "ماري لاهي هوليبيك" تقول:« **حتما فإن شهرزاد ترضى بالموت، إذا لم تجد مفرا منه، و لكنها تريد قبل ذلك أن تناضل و أن تتخلى عن حياتها بثمن باهض، و هي تضع خطتها مصممة على أن لا تستسلم بطريقة عشوائية للظروف..**»[3]

يشير النص إلى مقاومة الموت، و هو التداخل بين برنامج شهرزاد و برنامج مريم، «**حيث تغترف تيمة الموت رغبة في الحياة**»[4]، فإذا كانت ذات شهرزاد حققت برنامجها بفعل الحكي، فإن عامل الذات مريم يسعى إلى تحقيق البرنامج بالإنجاز "باليه شهرزاد".

و يتأسس عامل الذات على وجوب الفعل بالانطلاق لتحضير كيفية عرض "باليه شهرزاد"، حيث تنطلق التحضيرات، فمنذ دخول برنامج باليه البربرية وضعيته النهائية، بدأ الانتقال لتحضير الوضعية الأولية لبرنامج جديد، نجد الملفوظ «**ورشة الباليه قوية تشتغل دائما على عملين في الوقت نفسه، عندما كانت البربرية في لحظتها الأخيرة كان التحضير لشهرزاد، قد دخل مرحلته المعقدة على الأقل على الصعيد النظري**»[5].

فتمتلك الذات الكفاءة بالانتقال من التأسيس إلى التأهيل، حيث تمتلك جهات الفعل المضمرة، فتتوفر إرادة فعل الرقص:« **أريد أن أرقص لك هذه الليلة**»[6]، الذات تريد الرقص، و بذل تريد الحياة، فيصبح الرقص معادل موضوعي للحياة، «**قلبي و ذاكرتي و جسدي مليئة بالرقص**»[1] (...)، «**يجب أن لا تنام شهرزاد فالنوم أخو الموت، دوري ... يا مريم، دوري ...**»[2].

توجب على الذات الرقص، لارتباطه بالحياة فيتوفر الواجب لتميز الذات بهذا الفعل عن الممثلين، (يجب أن لا تنام شهرزاد) فالنوم توقف عن الحركة، و بذلك يصبح معامل

---

(3) ـ ينظر: ماري لاهي هوليبيك، أنثوية شهرزاد رؤيا ألف ليلة و ليلة، ترجمة: عابد خزندار، المكتب المصري الحديث للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط1، 1966، ص 47.
(4) ـ نزيهة زاغز، معمارية البناء السردي بين ألف ليلة و ليلة و البحث عن الزمن الضائع، دراسة أسلوبية، مقارنة أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، 2007، 2008، ص 303.
(5) ـ الرواية، ص 63.
(6) ـ الرواية، ص 163.
(1) ـ الرواية، ص 159.
(2) ـ الرواية، ص 182.

للموت، و هنا نستشف (الموت و الحياة) من ثنائية (الحركة و السكون)، (دوري ... يا مريم، دوري ...)، فالدوران و الحركة عامل مساعد للذات للشعور بالحياة، حيث تتجلى لنا المقاومة تماما مثل شهرزاد في الليالي، إذ التوقف عن الحكي يؤدي إلى الموت، لذلك فالذات مريم تقاوم الموت لتحقيق الحياة، فوجوب فعل الرقص ينبع من توفر الإرادة للفعل و رغبة الذات في الموضوع « **تريد أن تكون شهرزاد لا كما قرأتها في الكتب، و لكن كما تشعر بها وكما تحياها؛ لحما و دما و عنفوانا**»[(3)]

و هذا ما يزيد من تصميم الذات لتحقيق الإنجاز، فالذات تصل بالموضوع لوجود الرغبة، و عليه تمتلك الكفاءة، و تتدرج نحو التأهيل.

ولذلك تتوفر الذات على الجهات المحينة للموضوع (الرقص)، حيث تتمظهر لنا المعرفة عند الذات: « **لقد حكت لي أناطوليا قليلا عن المشروع هي الآن تعد اللوحات و تقوم بعملية قص للمناظر المهمة، تعتمد دائما على الفرق الموسيقية النمساوية، تقول توزيعها جيد و متقن ...**» [(4)].

يشير الملفوظ إلى امتلاك الذات معرفة الفعل (لقد حكت لي أناطوليا قليلا عن المشروع)، حيث تتوفر للذات المعرفة عن المستوى الذهني و القدرة على الفعل بتدخل العامل المساعد "أناطوليا" لتحقيق البرنامج السردي الرئيس "باليه شهرزاد"، فالعامل المساعد أناطوليا تريد تحقيق حلم الذات بإنجاز الموضوع للباليه الوطني، و تتمظهر المقدرة بالتحضير و الإعداد.

إن الذات يتأسس بامتلاك الكفاءة، حيث ينتقل من حالة الانفصال (u) إلى حالة الاتصال (n) بالموضوع و يأخذ بذلك الملفوظ التحول الاتصالي في الصيغة الآتية:

(ذ u م "باليه شهرزاد") ــــــ تحريك ــــــ← (ذ n م "باليه شهرزاد")

و يحدث هذا التحريك للفعل بامتلاك الذات شروط الكفاءة نحو الإنجاز، و يمكن أن نلخص ما سبق في الجدول الآتي:

الكفاءة		الإنجاز
جهات مضمرة	جهات محينة	جهات محققة

(3) - الرواية، ص 167.
(4) - الرواية، ص 158.

. إرادة فعل الرقص. . وجوب فعل الرقص "باليه شهرزاد"	. معرفة الذات لفعل الرقص. ـ قدرة الذات لفعل الرقص بمواصلة التدريبات.	. الرقص. . التدريب على باليه "شهرزاد"
امتلاك الكفاءة	امتلاك الكفاءة	فعل التحول
تأسيس	تأهيل	تحقيق

عامل الذات "مريم"

إن امتلاك الذات للكفاءة يعد بمثابة برنامج رديف نحو تحقيق البرنامج الرئيس "باليه شهرزاد"، و لتحقيق الذات هذا البرنامج عليها العودة مع السهم إلى الوراء بامتلاك الجهات المحينة المساعدة على التدريب و لكي تمتلك التأهيل، بات لزاما عليها أن تنهض بعناصر التأسيس فتمتلك الإرادة حول الموضوع الذي سينجز بوجوب الإنجاز، و كل هذا يتوقف على مدى علاقة الذات بالموضوع باعتبار هذه العلاقة جوهر النجاح في البرنامج.

و من طور الكفاءة سنحاول الولوج إلى طور الإنجاز في الخطاطة السردية، لأنه يرسم لنا معالم الصراع بين الأطراف و عوامل السرد في التركيبة السردية، و يحدد لنا مدى تحقيق الموضوع المرغوب فيه من طرف الذات.

3.1. الإنجـاز "La performance":

لقد استثمر غريماس مصطلح الإنجاز (...) لما يسميه بروب بالاختبار المصيري (l'épreuve d'écisive) [1]، و الإنجاز هو طور التنفيذ، الذي يرتبط بالكفاءة التي توفر المقدرة للذات على التنفيذ.

(1) ـ ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص 114.

فالذات تمتلك الشروط الكافية لإنجاز الفعل،حيث« **لا يمكنها القيام بإنجاز الفعل، إلا إذا امتلكت مسبقا الكفاءة الضرورية (...)، و إذا كان الإنجاز (...) يوافق العمل كفعل كينونة"، فإن الكفاءة يمكن أن تصاغ في نفس السجل الحدسي كشرط ضروري للعمل باعتبارها من "يوجد الكينونة**»[(2)]، و لهذا كانت الكفاءة سابقة لطور الإنجاز في الخطاطة السردية.

و لدراسة الإنجاز لا بدَّ من الوقوف على دراسة التحويل، بالانتقال من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، كانتقال الذات من الاتصال إلى الانفصال، فالإنجاز يعتبر كعملية مرور الذات من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال والعكس صحيح [(3)]، و لا يتم هذا التحويل في الوضعية إلا بوجود علاقة تربط الذات بالموضوع، و بذلك تنتقل الذات في الإنجاز (...) من ذات الفعل إلى ذات الحالة ... [(4)]، باستنباط العلاقة، و يتم ذلك في إطار الملفوظ السردي، و الذي ينقسم داخل المقولة السيميائية إلى ملفوظ فعل و ملفوظ حالة.

و الإنجاز في الملفوظ يرسم لنا معالم الصراع و مواجهة الذات؛ إذ نجد تدخل المسار المهيمن على الذوات، و هو العامل الجماعي "حراس النوايا"، الذي يقف ببرنامجه الضديد المتمثل في بسط السيطرة على المدينة، حيث يسعى لتحقيق برنامجه بإنجاز برامج رديفة للبرنامج الرئيس، و التي تدور حول محاربة المثقف و الثقافة في المدينة.

و على هذا الأساس سيقف العامل الضديد و المهيمن "حراس النوايا"، أمام الذوات، ذات السارد و ذات مريم، و ذات أناطوليا، فتصطدم البرامج، و تكون المواجهة بين الذوات، و هنا نتساءل، هل ستحقق الذوات برامجها؟ أم ستفشل أمام هيمنة البرنامج الضديد؟

إن باعتبار البرنامج سلسلة من الحالات و التحويلات للذات نحو الموضوع، يقوم على مدى امتلاك الذات الفعل الذي يتشكل بوجود ملفوظات فعل كتحويلات تحكم ملفوظات الحالة[(1)]، و التي ستتمظهر في الملفوظ السردي بالوقوف على سلسلة التحويلات للذوات، و من هذا المنطلق نطرح الإشكال الآتي: كيف يتم طور الإنجاز للذوات في تحقيق برامجها؟

1.3.1. إنجاز عامل الذات و رصد التحول:

1.1.3.1. الذات السارد و البرنامج الرديف:

---

(2) ـ من تقديم غريماس، ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص33.

(3) - ينظر: أحمد بلخيري، التحليل السيميولوجي للنصوص عند جماعة انتروفرن، مجلة: فكر و نقد، الرباط، المغرب، العدد 5 يناير 1998، ص 130.

(4) - Voir :, A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la longage, p: 270, 271.

(1) ـ ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص22.

يتجلى الإنجاز للذات في البرنامج الرديف للبرنامج السردي الرئيس و المتمثل في الانتحار، و يتمظهر البرنامج الرديف بانتقاله من النقطة (أ): المستشفى، إلى النقطة (ب): جسر"تليملي"، و بين هاتين النقطتين يبرز عامل الذات الفعل، فالسارد الممثل يقوم بدور عامل الفعل لإنجاز التحول، و يصبح عامل حالة من خلال اتصاله بالموضوع القيمة[2] المتمثل في الانتحار، و يتحدد البرنامج الرديف بامتلاك الذات المقدرة على المقاومة، و هنا نطرح التساؤل، ماذا يقاوم السارد؟

يتحدد فعل التحول للذات بالانتقال من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، انطلاقا من وجود المحرك الرئيس و هو العامل المرسل (موت مريم)، فعلاقة انفصال المرسل عن الذات حددت لهذا الأخير الانفصال عن الحياة، و بذلك ينتقل الذات من حالة اتصال إلى حالة انفصال.

و يأخذ التحول شكلا أكثر عمقا و دقة من خلال دراسة الملفوظ السردي في البرنامج الرديف للذات الذي يتحدد بفعل المشي و التحرر من ثقل الذاكرة، و هذا ما ورد في الملفوظ« **لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها و الشوارع التي عبرتها ...** »[3]، (...)« ... **أشعر الآن بالتعب الذي بدأ يرهق مفاصلي، ضيعت عناوين شوارع المدينة، أعرف أني انتقلت من مستشفى مصطفى باشا مرورا بشارع حسيبة بن بوعلي، ثم صعدت باتجاه ديدوش مراد، و لا أعلم بعدها الأزقة التي قطعتها ...**» [4].

يشير الملفوظ إلى فعل المشي، و تنقل الذات بين الشوارع للوصول إلى النقطة (ب): جسر "تليملي"، و فعل الذات يتجلى في امتلاك المقدرة على المقاومة و التخلص من الذاكرة المثقلة: «**أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين و الأوجاع، يجبرني الشارع و الأنواء على التآلف مع الموت و مع وجه الله ...** »[1].

فالبرنامج الرديف هو عامل مساعد نحو تحقيق البرنامج الرئيس، لذلك على الذات إنجاز البرنامج الرديف و مقاومة العامل المعارض.

(2) - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 252.
(3) - الرواية، ص 123.
(4) - الرواية، ص 124.
(1) - الرواية، ص 12.

و يقف العامل المعارض أمام إنجاز الذات باعتبارها مرحلة صعبة يجب تجاوزها، و هو العامل الطبيعي: «**كانت الرياح قد تفاقمت و حبات المطر أصبحت غليظة و باردة، أشعر بها و هي تنزل بانتظام و تتابع على رأسي ...** »[2]

فالذات عليها أن تمتلك القدرة لتجاوز العامل الطبيعي، أو بالأحرى مقاومته؛ لأن الأمطار ستزداد غزارة، و العامل الطبيعي من العوامل المعارضة للذات، حيث نجد صعوبة في تسلق الذات تلك المرتفعات: «**كان الصعود باتجاه المرتفعات مرهقا، و جسر "تليملي" لم يعد بعيدا و لا مستحيلا، الأمطار كانت قوية ...** »[3]، فالمرتفعات تزيد من مشقة الفعل و على الذات أن يقاومها لتحقيق الإنجاز.

و يبقى العامل المعارض الرئيس للذات هو تدخل "حراس النوايا"، و هو العامل المهيمن؛ حيث يقف الذات في مواجهة العامل الجماعي المعارض "حراس النوايا"، و عليه فالحصول على المقدرة لاستكمال البرنامج الرديف[4]، يحدِثُ الصراع بين عامل الذات السارد، و العامل الجماعي، و يتجلى ذلك في مسار تصويري؛ إذ تصطدم الذات في رحلتها بالعامل الجماعي:« **حاولت أن أواصل صعودي (...) لكنه سحبني باتجاهه بقوة (...) التفت اتجاهه بنوع من العنف (...) من عينيه عرفته أنه عضو من أعضاء حراس النوايا ...**» [5] (...)«**... نظرت إلى وجوههم، كانت يابسة مثل الصخرة، محفرة بثقوب الجدري، منظرهم لم يشجعني على المقاومة، كانوا خمسة، أساسا لم أكن مهيأً للدخول معهم في أي جدل**»[6].

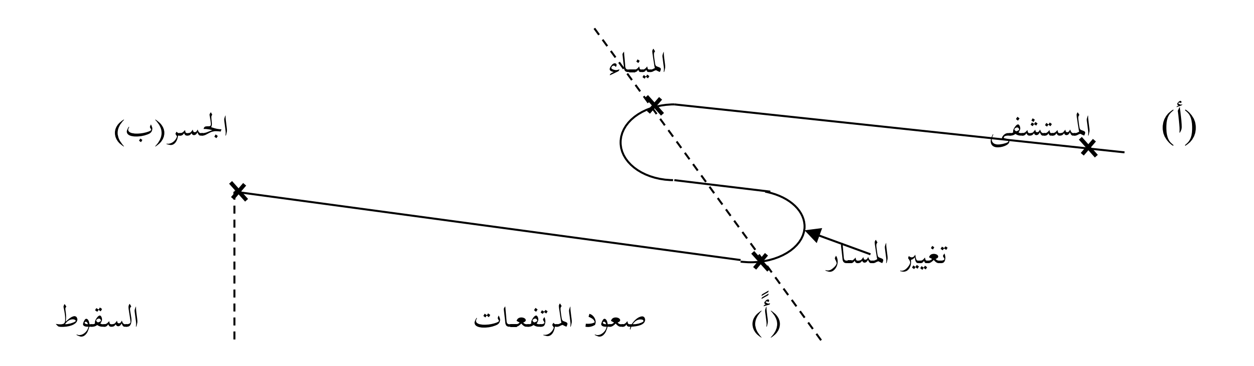
يشير الملفوظ إلى فقدان الذات المقدرة على المقاومة (منظرهم لم يشجعني على المقاومة)، و ذلك لما يتميز به العامل الجماعي من عنف و قوة، أدى بفقد الذات الكفاءة لاستكمال البرنامج الرديف.

و ينتهي ذات الفعل بفقد المقاومة، و القدرة و التحول إلى ذات حالة: « **وجدت نفسي فجأة في شاحنة كبيرة مخصصة لنقل الزبالة، بين أكياس الفضلات و الروائح الكريهة، كنت غارقا في القمامة و العفونة ...** »[1]

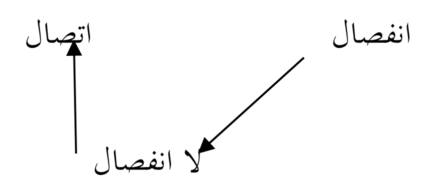
---

(2) ـ الرواية، ص 124.
(3) ـ الرواية، ص 264.
(4) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 268.
(5) ـ الرواية، ص 220.
(6) ـ الرواية، ص 221.
(1) ـ الرواية، ص 226.

يفشل الذات أمام قوة العامل الجماعي، و لكن بابتعاد العامل المعارض "حراس النوايا"، يستعيد الذات المقدرة لمواصلة البرنامج الرديف، فموضوع "الانتحار" مازال في الإنجاز الإدراكي لديه، لذلك سيحاول امتلاك الكفاءة من جديد لتحقيق الإنجاز، و يمكن أن يرتسم مسار ذات الفعل للبرنامج الرديف في الخطاطة الآتية:



و تبدو الخطاطة أكثر وضوحا في تحديد الانتقال من خلال تحديد أطراف المربع السيميائي كالآتي:

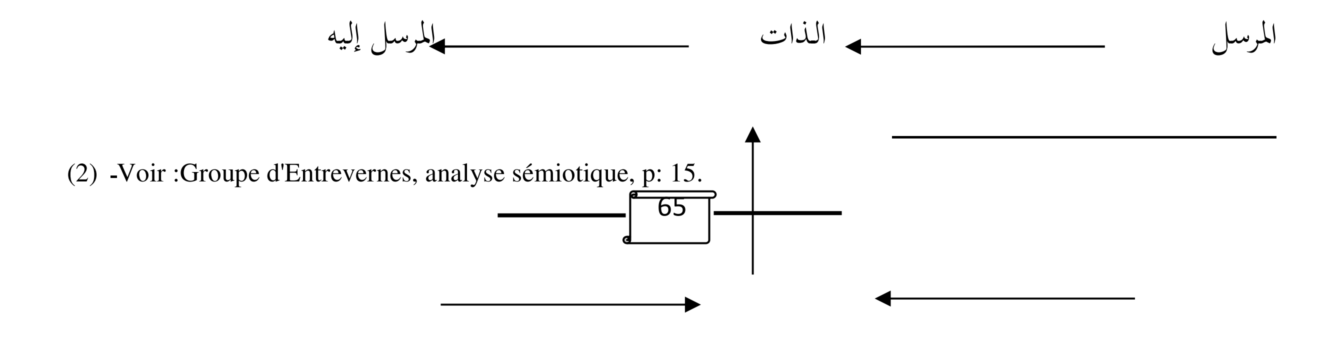


حيث تنتقل الذات المنجزة من وضعية الانفصال إلى وضعية الاتصال فيتشكل بذلك التحول الاتصالي للفعل[2]، بالصيغة الآتية: (ذ u م الانتحار) (ذ n م الانتحار).

و منه نخلص إلى أن البرنامج الرديف للذات السارد، يسهم في تحقيق البرنامج السردي الرئيس، فبامتلاك عامل الذات الكفاءة، تتشكل ملفوظات الفعل بانتقال الذات من ملفوظ الفعل إلى ملفوظ الحالة، و يتم انتقال ذات الفعل (ذ1) إلى ذات الحالة (ذ2) في التحويل الاتصالي في ملفوظ الحالة، كما في الصيغة الآتية:

(ذ2 u م الموت) ⟵ (ذ2 n م الموت).

و يمكن أن نستعين بترسيمة غريماس، لاستخلاص العوامل كالآتي:



(2) -Voir :Groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique, p: 15.

. موت مريم	. السارد	. المدينة
. تهميش الثقافة		. السارد
. العامل النفسي		
المساعد	الموضوع	المعارض
العامل النفسي	الانتحار	. عامل جماعي طبيعي(الأمطار/ الرياح).
		. عامل جماعي بشري (حراس النوايا).
		. عامل ذاتي: مشقة المشي و ثقل الذاكرة.

و من الترسيمة تتضح عوامل السرد المتضافرة في البرنامج السردي للذات السارد نحو تحقيق الموضوع.

2.1.3.1. الذات مريم و البرنامج الرديف:

يتحدد طور الإنجاز في برنامج الذات بامتلاك المقدرة على الفعل، لتحقيق البرنامج السردي الرئيس، و عليه يتطلب من الذات إنجاز البرنامج الرديف الذي يحدد سلسلة من الحالات و التحولات للذات، حيث تنتقل الذات من حالة اتصال إلى حالة انفصال عن الموضوع، و كما ورد في طور الكفاءة فالعامل المساعد لتحقيق الموضوع هي "أناطوليا"، التي تسعى لتحقيق حلم الذات، فعلاقة الذات بالعامل المساعد علاقة ودية: «**وحياتك، أشعر أحيانا أن أناطوليا أعطتني من الحب أكثر مما أعطتني أمي، أشياء كثيرة فتحت عيني فيها معها و بحضورها ...**»[1] ، لهذا أحدث رحيل أناطوليا عن البلاد . فيما بعد . وقعا نفسيا كبيرا للذات.

و إلى جانب العامل المساعد للذات، يقف العامل الجماعي المعارض و المتمثل في الرصاصة و حراس النوايا، أمام تحقيق "باليه شهرزاد"، مما يجعل الذات يدخل في مرحلة التردد في كيفية العرض و التدريب.

و منه فالعامل المعارض يتمفصل إلى ذاتي و موضوعي، فالأول: متعلق بوجود الرصاصة في دماغ مريم التي تمزق الأنسجة شيئا فشيئا مع كل حركة ، فتحدث الألم الحاد للذات، إذ تعِق حركتها في الرقص و التدريب: «**لو أنتهي فقط من تجسيد "شهرزاد"، إنها في دمي، أتمنى أن أؤديها لصالح الباليه الوطني، و بعدها أهلا بالموت العظيم ...** »[1]،

(1) ـ الرواية، ص 93.
(1) ـ الرواية، ص 144.

فالذات ليست واثقة من إنجاز باليه شهرزاد لصالح الباليه الوطني، لذلك تحاول الاكتفاء بالبرنامج الرديف، فهل سينجح هذا البرنامج؟

نجد عاملاً مساعداً للذات في هذه الحالة يحاول تسكين الألم و هو تناول الأقراص، و الذي له دور عاملي في البرنامج الرديف، حيث استطاعت مريم إنجاز باليه شهرزاد في بيت السارد، و في صالة الرقص أثناء تدريباتها.

و نجد العامل المعارض الثاني: الذي يتمثل في العامل الجماعي حراس النوايا، الذين يبسطون سيطرتهم على المدينة، معلنين حربا ضد الثقافة و الفن، و يتجلى ذلك في الملفوظ :«**حرب معلنة ضد الفن، حالة طوارئ نعيشها بخوف (...) و حياتك هذا الوضع خطير، و قد يقود البلاد إلى الهاوية**»[2]، و يقف العامل الجماعي مدير المدرسة و البلدية، عاملا مساعدا في برنامج "حراس النوايا"، حول غلق دور الثقافة و صالات الرقص، و تهديد ثم طرد أناطوليا من البلاد، و هذا ما يزيد من توتر الذات:«**لا أعلم ما إذا كان عرض شهرزاد سيقدم أم ستلغيه البلدية، كما تعلم دائما منذ أن خرج حراس النوايا من التراب**»[3] .

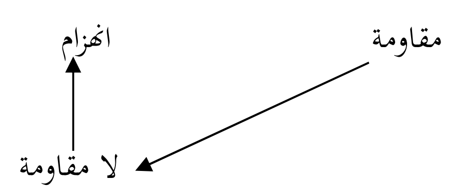
لذا نجد الذات تفقد المقاومة مرتين أمام العامل المعارض الموضوعي و الذاتي، لافتقارها للكفاءة و المقدرة، فأمام العامل الموضوعي تفشل الذات في الحصول على الموضوع صالة الرقص، حيث تستولي عليه البلدية: « **و في الطريق إلى الصالة أوقفنا رجل ملتحٍ، قال إنه رئيس البلدية، لم يتركنا نمر، قال: ممنوع! لأن البلدية بصدد تجيء المنكوبين من زلزال العاصمة ...** »[1]

فتنتقل الذات من حالة اتصال بالموضوع (صالة الرقص) إلى حالة انفصال، و ذلك لاستيلاء الذات الثاني (البلدية) على الموضوع (صالة الرقص)، و عليه نجد في الملفوظ صراعا بين ذات مريم و الذات الجماعي (البلدية) على الموضوع (صالة الرقص)، فنجد تقاطعا في البرامج السردية بين الذوات، و بذلك تتشكل الصيغة الآتية[2]:

[(ذ1 n م u ذ2) ——— تحويل ———◄ (ذ1 u م n ذ2)]

(2) - الرواية، ص 162.
(3) - الرواية، ص 164.
(1) - الرواية، ص 165.
(2) - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 24.

حيث يمارس (ذ2) عملية سلب[3] الموضوع من (ذ1) بحجة إلجاء المنكوبين:" **وهل ما يحدث أمام عينيك الآن من اغتصاب علني شيء قانوني؟ صالة تُحتل بحجة Le Recasement والكل صامت؟ ...**»[4]، إذ يتجلى التحويل في البرنامج السردي بانتقال (الذات1) من حالة اتصال إلى حالة انفصال، وبالمقابل ينتقل (الذات2) من حالة انفصال إلى حالة اتصال بالموضوع صالة الرقص، ومنه يفشل الذات أمام قوة العامل المعارض بفقد المقدرة على المواجهة لاسترجاع الصالة: «**... لا تريد أن تصدق ما كان يحدث، لقد كان المشهد بدائيا ومؤذيا(...)عندما التفتت نحوي، شعرت بها مهزومة في داخلها...**»[5]، وبذلك تنتقل الذات من وضعية المقاومة إلى وضعية الانهزام،فيتشكل كالآتي:



و على هذا الأساس تنهزم الذات أمام العامل المعارض الموضوعي، و أما بالنسبة للعامل الذاتي فهي تتدرج في الانهزام و السقوط أثناء التدريب على باليه شهرزاد، فعامل الذات يريد تحقيق الموضوع بمواصلة التدريب في صالة الرقص قبل الاستيلاء عليها، و في أثناء التدريب سنحاول رصد البرنامج السردي الرديف من خلال حركة الفعل، و سلسلة الحالات و التحولات لعامل الذات، حيث ترتسم لنا لوحة فنان في مقاومته للموت و سنجد حضور السارد لكونه عاملا مساعدا للذات أثناء التدريب:" **وجودك ضروري(...)، عليك أن تملأ هذه اللحظة التي يجب أن لا تموت**»[1].

و على هذا الأساس يتم تحول الفعل للذات بالانتقال من وضعية (الرقص) إلى وضعية ضديدة لها (اللارقص)، و يشكل هذا الانتقال في مضمونه التحول من وضعية (الحياة) إلى وضعية (الموت)، حيث تفشل في مقاومة الألم: " **تدور في مكانها، ... تدور مرة أخرى بعنف، تقف ليلا، ثم تنسحب إلى الوراء بذعر كبير (...) تكرر الحركات نفسها التي كانت تزداد سرعتها كلما صارت الموسيقى أكثرِ حدة ...**»[2].

---

(3) - المرجع نفسه، ص 25.
(4) - الرواية، ص 209.
(5) - الرواية، ص 207.
(1) - الرواية، ص 165.
(2) - الرواية، ص 160.

يشير الملفوظ إلى صعوبة التدريب و دقته و الذي يرتبط بسرعة الموسيقى و كثرة الدوران و الحركة في مقاومة الألم، نجد المؤشر (تدور ... تدور مرة أخرى بعنف ... تكرر الحركات) فهو مشهد للرقصة الأخيرة:"**ترتشق الدمعات المتأخرة على خدي مريم، هي لا ترقص، هي تبكي ... هي تموت** ...»[3]، و بذلك يصبح الرقص المعادل الموضوعي للحياة، و بالمقابل يكون اللارقص معادلاً موضوعيًا للموت، فيظهر لنا السارد المسار التصويري لمقاومة الفنان للموت :« **فالفنان لا يمل من الحياة، هو ممتلئ بها** ...»[4]، (...) «... **الموت عظيم، عندما نختاره بعظمة، لا أن يختارنا لحظة الانهيار و الانهزام و المقاومة، وسط كل هذا أعظم**»[5].

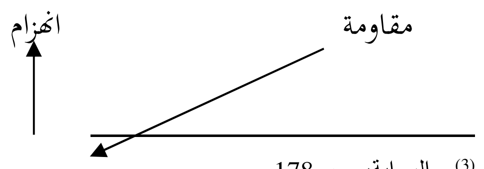
و من هذا المنطلق تأخذ الملفوظات في صياغة هذه الحالة من قبل ملفوظات الفعل[6]، كما في الوحدات المعجمية (لا ترقص، تبكي، تموت ...).

فبالانتقال الذات من وضعية الاتصال إلى وضعية الانفصال، يشكل لنا ملفوظ التحول الانفصالي، كما في الصيغة الآتية:

[(ذ1 n م "الحياة") ـــــ تحويل ـــــ◄ (ذ2 u م "الحياة")]

فتأخذ ذات الفعل (ذ1) بالتحول إلى ذات الحالة (ذ2) بالانفصال عن الحياة، و يرد هذا التحول من خلال:« **تدور حول نفسها بنوع من الفوضى** ..."[1](...)، "**و تتمدد مريم مثل النّوارة، بيأس على الأرض لاستقبال السكين، تتحرك كالمصروع، هي شهرزاد تموت في دمها، تئن في ذاكرتها و تتأوه، يتحول خيط الكمان إلى موس حادة إلى خيط كبير للمذبحة العظمى (...)، هل يموت الإنسان باستسلام!** »[2]

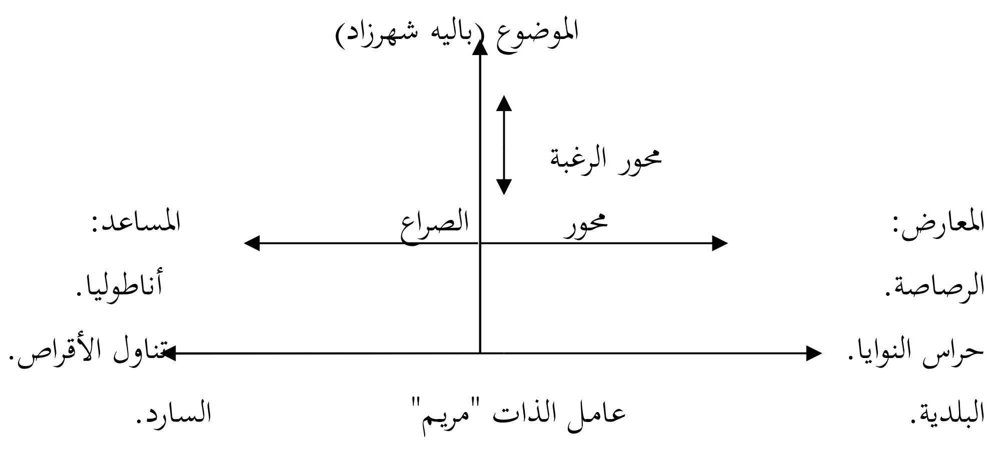
و يشير الملفوظ من خلال الوحدات المعجمية (تتحرك، تئن، تتأوه ...) إلى فقدان الذات المقدرة على الفعل، فيحدث التحول من وضعية المقاومة إلى وضعية الانهزام كالآتي:



(3) ـ الرواية، ص 178.
(4) ـ الرواية، ص 177.
(5) ـ الرواية، ص 177
(6) ـ ينظر: تقديم غريماس، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 35.
(1) ـ الرواية، ص 168.
(2) ـ الرواية، ص 176.

لا مقاومة

فتنتقل الذات بهذا التحول من وضعية الحياة إلى وضعية الموت، و بذلك يفشل البرنامج السردي الرئيس بتقديم العرض للباليه الوطني، و تكتفي الذات بالبرنامج الرديف الذي ينجح في عرض باليه شهرزاد للسارد و أناطوليا، و بذلك تتوزع العوامل السردية حول قطب الذات و الموضوع، كما في ترسيمة غريماس كالآتي:



فيتوزع على المستوى الأفقي من كل من العامل الجماعي المعارض و العامل الجماعي المساعد، لتحديد العلاقة في محور الصراع، و أما على المستوى العمودي فتتحدد علاقة الذات "مريم" بالموضوع القيمة "باليه شهرزاد" على محور الرغبة.

2.1.3.1. الذات المنجزة و البرنامج السردي الرئيس:

باعتبار «"**الكفاءة" الجهاتية تبرز تركيبيا المسار الذي ينتقل عبره العامل الذات لتحقيق الإنجاز هذا يدل على أن الكفاءة الجهاتية تسهم في إبراز نمو البرنامج السردي باعتباره وحدة أساسية في التركيبة السردية ...**»[(1)]

يشير النص إلى ضرورة امتلاك الذات الكفاءة لتحقيق الإنجاز، فيتطور البرنامج السردي لسلسلة من الحالات و التحولات للذات نحو الموضوع، فكما تطور البرنامج الرديف لعامل الذات السارد ينمو البرنامج السردي الرئيس «**حيث تنتقل الذات من البعد المعرفي و الإدراكي حول إنجاز الموضوع إلى امتلاك الكفاءة لإنجاز فعل الانتحار**»[(2)].

(1) ـ عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص246.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 243.

فينتقل موضوع الانتحار من كينونة الفعل إلى فعل الكينونة في الإنجاز:«... **أطل من أعلى الجسر، أصعد على المقابض الحديدية، الهوة تزداد أكثر فأكثر ... و أنا جسدي يتدحرج في الهواء، أقبض على المقابض الحديدية بقوة أكز على أسناني، أرفض أن أرى الهوة مرة أخرى، أغمض عيني، ليكن ثم أفتح كفي على سعتهما ...**»[3].

يشير الملفوظ إلى تجسيد إنجاز الفعل في البرنامج السردي الرئيس، فمن خلال المؤشرات (أصعد على المقابض الحديدية ... أقبض على المقابض ... أرفض أن أرى الهوة ... أغمض عيني، ... أفتح كفي على سعتهما ...) تُعد عوامل ترسم حركة الفعل لموضوع الانتحار و السقوط من أعلى الجسر، (جسدي يتدحرج في الهواء)، و هنا نطرح التساؤل: هل أنجز الذات السارد موضوع الانتحار حقا، أم أنه إنجاز في البعد الذهني؟ و هل هو انتحار للجسد أم للفكر باعتبار رميه للرواية المخطوطة و كل الوثائق؟ أم مـاذا؟.

إن عامل الذات يتصل بالموضوع على مستوى البعد الذهني، منذ انطلاقه من المستشفى و تحقيقه للبرنامج الرديف، هذا الأخير هو أساس نمو الفعل في البرنامج السردي الرئيس في الإنجاز لموضوع الانتحار الذي ينتهي بتحقيق موضوع القيمة "الموت" على المستوى العملي، فتنتقل ذات الفعل إلى الذات الحالة في التحويل الاتصالي كالآتي:

(ذ1 u م "الموت") ــــــــ تحويل ــــــ◄(ذ2 n م "الموت")

و كما تحقق البرنامج السردي الرئيس للسارد، يتحقق أيضا البرنامج السردي الرئيس لمريم من خلال تحقيق البرنامج الرديف، فاستمرار التدريب يجسد بالنسبة لعامل الذات القيمة الجيهية المتمثلة في القدرة التي تظهر بتحقيق المقاومة[1]، فتنجز "باليه شهرزاد" للسارد، و عليه ينقلب البرنامج الرديف إلى البرنامج الرئيس للذات، فيتجلى الحلم:« **دعني ـ على الأقل ـ أموت الآن مرتاحة، أديت شهرزاد لك، كان هذا حلمي**»[2]. فبرنامج مريم هو برنامج المقاومة، « **فيها من كارمن، البربرية، شهرزاد**»[3]، فالذات تجمع بين هؤلاء النساء في مقاومة السقوط، و في مقاومة الاستبداد، و في مقاومة الموت، و عليه يتحقق البرنامج الرئيس لمريم بتحقيق حلمها بإنجاز العرض للسارد، مقاوِمَة لألم الرصاصة.

(3) - الرواية، ص 283.

(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 266.
(2) ـ الراوية، ص 240.
(3) ـ الراوية، ص 73.

و يمكن أن تتقاطع البرامج السردية و يظهر الصراع في مواجهة العوامل السردية، فالعامل "حراس النوايا" يقف ببرنامجه الضديد أمام الذوات لتحقيق الهيمنة على المدينة، حيث تنتقل المدينة مع مجيء "حراس النوايا" من وضعية إلى وضعية ضديدة لها تكشف لنا عن القيم السوسيو ثقافية في مرحلة تذبذب الأوضاع في البلاد:«**هي المدينة الآن تتسرب بين أصابعنا، كحبات رمل تستبيحها أقدام القتلة ...**»[4]، «**... العجيب أن التخلف هو الوجه الآخر للعبقرية دافعها القوي، لكن العبقرية عندنا، يسطحها التخلف، إننا ندفع إلى الموت ببطء شديد تحت الرقابة الصارمة لحراس النوايا ...**»[5].

يشير النص إلى ضياع المدينة مع مجيء "حراس النوايا"، الذين يكنون العدوانية للمثقف و الثقافة، فالبعد السوسيو ثقافي يحدد العامل الجماعي "حراس النوايا" بدوره التيماتيكي (أقدام القتلة)، باعتبارهم الطرف المهيمن فيظهر الاستبداد من خلال /الشر/ لدى الممثل المهيمن[1]، على بقية الممثلين في رواية "سيدة المقام"، و بذلك يتحقق برنامج "حراس النوايا" بفرض السيطرة على المدينة «**عالم محنَّط و ملفوف داخل مشنقة متنقلة اسمها ربطة العنق أسوأ و أبلد ما أنجبته الحضارة**»[2].

تُشير العبارة إلى البعد السوسيو ثقافي في البلاد لسيطرة السلطة، فالوحدة المعجمية (ربطة العنق)، مؤشر للهيمنة على الرعية في المدينة، فيكون التقابل بين المهيمن المستبد و المهيمن عليه، طالب الحرية، و تتحدد العلاقة بالصراع بين الأطراف لتقاطع البرامج السردية.

4.1. الجـزاء: (Sanction)

يعد الجزاء الطور النهائي في الخطاطة السردية، حيث« **يبرز "كينونة الكينونة" و في ترابطه مع التحريك المؤسس للبرنامج المستهدف، يقدم معالجة للبرنامج المحقق في سبيل تقويم ما تم تحويله ...**»[3].

و باعتبار الجزاء مرتبطا بإبراز "كينونة الكينونة"، فهو يتحدد كطور في البعد الذهني للمرسل إليه.« **فإنجاز البرنامج السردي المتعاقد عليه بين المرسل و الفاعل الإجرائي يقضي بالضرورة أن يكون متبوعا بمقطع سردي تتلخص مهمته في تقويم نتائج الفعل**

(4) - الراواية، ص 34.
(5) - الراوية، ص 47.
(1) - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ترجمة: جمال حضري، ص 179.
(2) - الرواية، ص 18، 19.
(3) - ميشال آريفيه و آخرون ، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، ص 115.

الإنجازي من قبلِ المرسَل إليه»[4]، فهو الحكم الذي يصدره المرسل إليه تجاه عامل الذات في البرنامج السردي أو العبرة من البرنامج السردي، و بذلك« **يكون هذا الطور دالاًَ على القيم و العلاقات و المثُل ...**»[5]، التي تتحرك فيها العوامل السردية داخل التركيبة السردية، فهناك من البرامج ما ينتهي إلى الفشل و هناك ما ينتهي إلى النجاح، و يبقى الحكم للمرسل إليه لفعل الذات، و منه كيف يتمظهر الجزاء في البرامج السردية؟

لدراسة الجزاء في البنية السردية سنحاول الوقوف على تحليل الجزاء من البعدين: البعد التداولي، و البعد المعارفي كالآتي:

1.4.1. الجزاء في البعد التداولي:

يندرج الجزاء في البعد التداولي باعتباره صورة مشابهة للتحريك في الخطاطة السردية[1]، إذ يتشكل التحريك المرتبط بفعل الإقناع، و الجزاء المرتبط بفعل التأويل للعمل الإنجازي،و عليه « **فإذا كان التحريك هو نقطة انطلاق للفعل السردي، فإن الجزاء هو نقطة استقرار هذا الفعل**»[2]، فيكون الجزاء بالنسبة لمراحل الخطاطة السردية، المرحلة النهائية التي يتم فيها تأويل الفعل المنجز، للوصول إلى حكم على البرنامج المحقق و على الحالة النهائية للذات، و على هذا الأساس، من سيقيم البرامج السردية للذوات المنجزة (السارد، و مريم، و حراس النوايا)؟.

بتتبع سلسلة الحالات و التحولات للبرامج السردية ترتسم لنا العلاقة بين الذوات في تشكيل التركيبة السردية، و يبرز لنا المحتوى من خلال تكرار الملفوظ في الاستهلال النصي و في الخاتمة النصية « **شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوِ شاهق**»[3].

إنه عامل التكسر الذي يولد التجزؤ و عامل السقوط الذي يولد الحركة إلى المحتوى السردي، سقوط الثقافة و أحلام جيل الثورة في الهاوية في ظل التعددية و التجزئة الحزبية و انتشار الأصوليين.

---

(4) ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، ص 124.
(5) ـ صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر و التوزيع، تونس، 2000، ص 94.
(1) - Voir: A, J, Geimas, J, Courtés, sémiotique dictionnaire raisonné de la longage, p: 320.
(2) ـ سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 65.
(3) ـ الراوية ، ص 5.

و يبقى مشروع الانهزام و انهيار المقاومة عامل للذوات المنجزة (السارد، و مريم)، فيرد في برنامج السارد أنه يكتب لكي يقاوم التخلف:« **الواحد يكتب لكي يقاوم هذا السرطان البطيء، هؤلاء الناس يكرهون الثقافة**»[4]، و هنا نلحظ أن برنامج المقاومة يفشل أمام نجاح البرنامج السردي الرئيس لموضوع الانتحار، فوضعية السارد النهائية مؤشر لحالة المثقف في البعد السوسيو ثقافي للمدينة.

والذي يقف مقوما للبرنامج السردي الرئيس للسارد الممثل هو عامل الذات المنجزة و ذلك بإصدار الحكم قبل فعل الإنجاز، من خلال ضمير المتكلم "أنا":«**أنا جسدي يتدحرج في الهواء ...**» [5]«... **إني أموت، أو سأموت في وقت قريب** ...»[6] ، فالذات السارد تقوم بفعل تأويل للإنجاز قبل وقوعه، فهو جزاء تداولي، الذات المنجزة هي الذات المؤولة للفعل، و عليه من سيقوم بتأويل برنامج مريم؟.

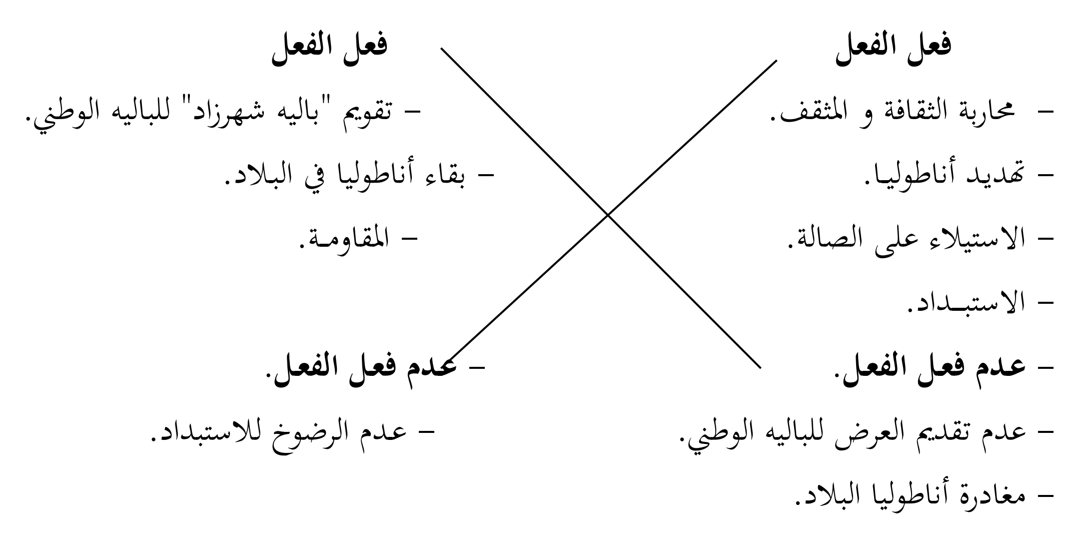
لقد أنجزت مريم البرنامج الرديف و حققت العرض "لباليه شهرزاد" أمام السارد و أناطوليا، و عليه ينتهي البرنامج بنجاح:« **دعني على الأقل أموت الآن مرتاحة، أديت شهرزاد لك كان هذا حلمي**»[1]. و نجد أيضا أن الذات المنجزة تدرك الفعل بتأويله، فينتهي البرنامج السردي بالنجاح لتحقيق الذات الحلمَ، و لكن يفشل البرنامج لعامل المقاومة أمام البرنامج الضديد "حراس النوايا"، البرنامج المهيمن على المدينة و الذي ينتهي بالنجاح « **مطر من الدم يسقط، البلاد تذبح نفسها بنصلٍ صدئ**»[2]، حيث ينجح المسار "المهيمِن" و يفشل المسار "المهيمَن عليه"، و يقوم السارد بفعل التأويل للبرنامج:« **أيها القتلة! اخرجوا من قيامتنا اخرجوا من أحزاننا و أفراحنا، اتركونا نموت و نحيا كما نشاء (...)، مطر يسقط (...) كانت البلاد تذبح نفسها بقوة و بعناد كبير**»[3]، فالسارد يرفض بقوة البرنامج الضديد نجد ذلك في الوحدات المعجمية (اخرجوا من قيامتنا ... اتركونا نموت ...)

و منه يمكن القول إن الذوات المنجزة تقيم الفعل و يؤول ، و أن السارد* يوزع العوامل السردية، و عليه فهو من يحكم و يؤول برنامج المسار المهيمن، (مطر من الدم يسقط).

---

(4) - الراوية ص 75.
(5) - الرواية، ص283.
(6) - الرواية، ص 265.
(1) - الرواية، ص 240.
(2) - الرواية، ص 282.
(3) - الراوية، ص 282.
* السارد باعتباره عامل تواصل.

و بذلك نخلص في الجزاء التداولي إلى أن هناك برامج تنتهي بالنجاح و أخرى تبوء بالفشل« **و يمكن تصوير العلاقات التي عبرت عنها هذه التحويلات في البرامج**»[4]، من خلال تحديد الفعل و فعل الفعل، فإذا كان لبرنامج حراس النوايا السيطرة على المدينة من خلال فعل محاربة الثقافة، فإننا نستطيع تمثيل ذلك في المربع الآتي:



2.4.1. الجزاء في البعد المعارفي:

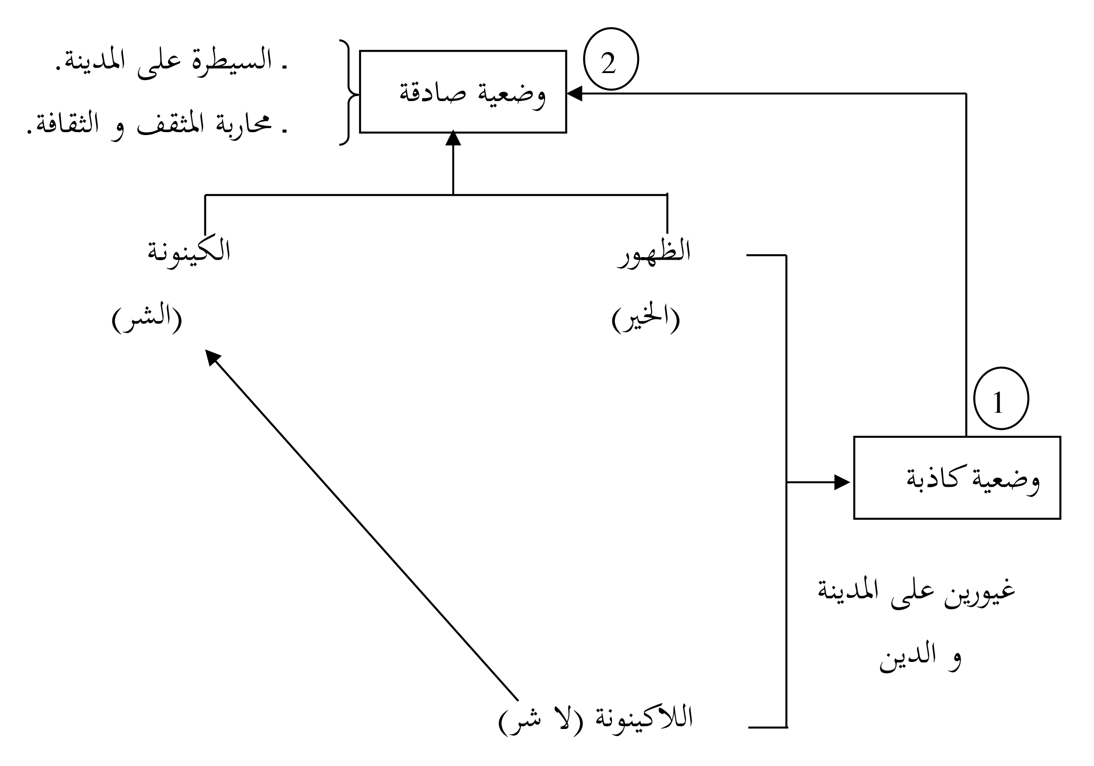
و من تحديد الجزاء في البعد التداولي الذي يربط بين طور التحريك و الجزاء بمعنى بين اللحظة البدئية و اللحظة النهائية، و تأويل فعل الذات، فإن الجزاء المعارفي مرتبط بالكيفية التصديقية، فهذا الجزاء « **أعطى المجال لبعض التمفصلات الأولية، يتعلق الأمر بالمعرفة عن الكائن سواء ظهر الكائن من خلال أوصاف أو ظهر من خلال وظائف**»[1]، إنه الكشف عن الجانب الحقيقي و الباطني للكائن الذي يعكس الجانب الظاهر المزيف سواء من خلال الصفة أو الوظيفة التي يؤديها.

و على هذا الأساس يسمح الوصل أو الفصل بين "الكينونة" و "الظهور" بتعيين الحالات و العلاقات، و عليه يمكن إدخال المقولات الأربعة: (صادق، خاطئ، سر، كذب)، و

(4) ـ عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة و ليلة" و "كليلة و دمنة"، منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ت، ص 96.
(1) ـ جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 126.

يتحدد الفعل المعارفي كفعل تحويلي بينها[2]، و يشير النص إلى إمكانية الانتقال من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، كالانتقال من وضعية صادقة إلى وضعية كاذبة أو العكس، و يتم التحول من خلال الفعل المعرفي للذات.

و يحدد برنامج العامل الجماعي "حراس النوايا" تحويل من اللاظاهر (الاستبداد و العنف) إلى ظاهر (إخوة الإيمان و شرطة إسلامية تسعى لحماية السكان)، وهذا ما يوضحه:« **القادمون الجدد حراس النوايا الذين يخافون على سكان المدينة من القيامة**»[3]، فهم ينشرون الوهم لتحقيق أغراضهم«**الاستقامة الوهمية...**»[4]، و نجد الملفوظ:« **أيها الضبابيون ... أيها المندهشون من الكلمات التي تجرحكم في الكبرياء الوهمي ...** »[1]، إنها الاستقامة الوهمية، يوهمون السكان بالغيرة على الدين و الدولة، فينخدع الكثير، من بينهم الشرطة، و الحارس، و مدير المدرسة، فيأخذ فعل الاعتقاد بالمطابقة مع الكينونة و تكون الوضعية صادقة كما في الخطاطة الآتية:

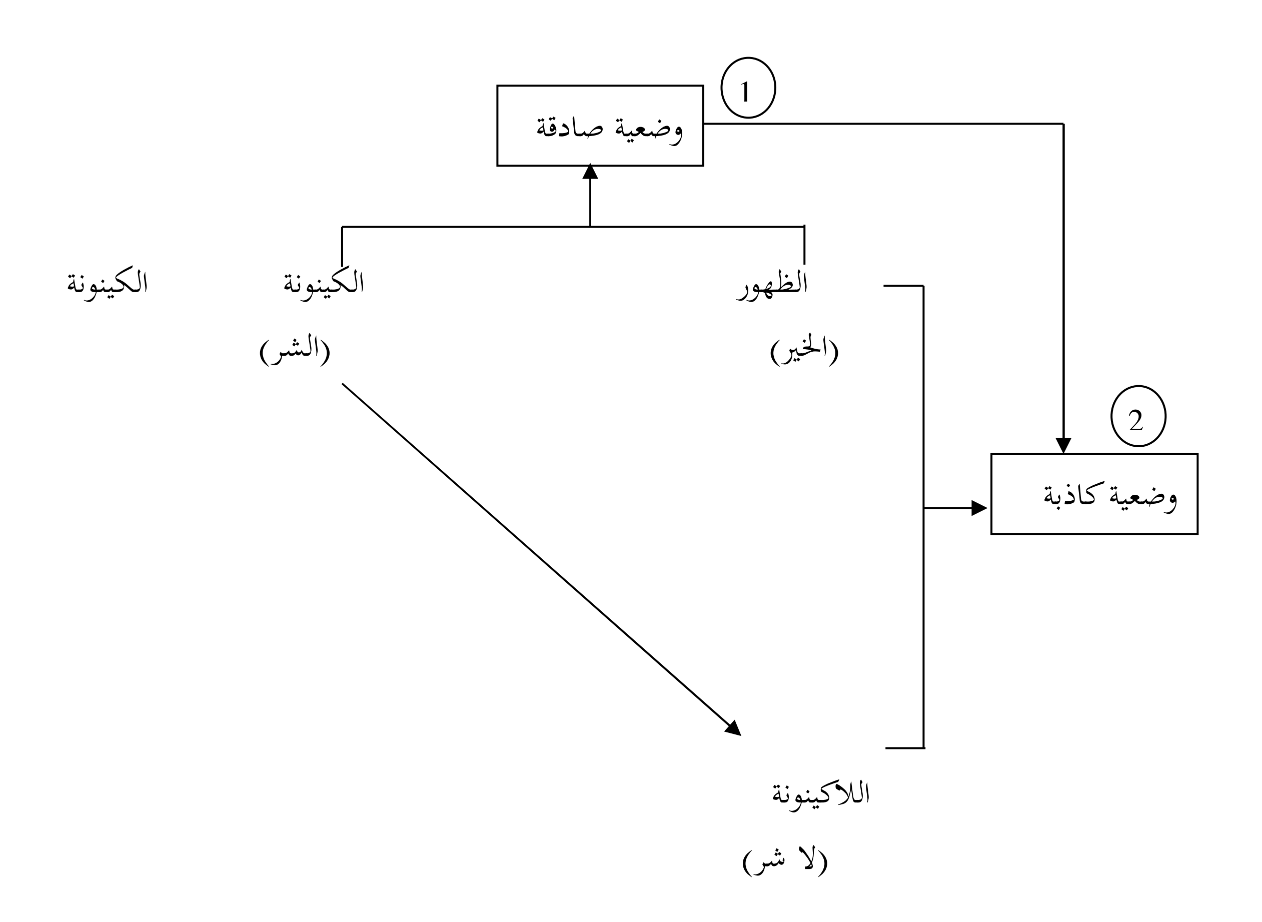


يتم التحويل بانتقال الفعل المعارفي للمدينة من الوضعية الكاذبة إلى الوضعية الصادقة، فبمغادرة أناطوليا البلاد بعد تهديدها، و بعد الاستيلاء على الصالة عنوة بحجة

(2) ـ المرجع نفسه، ص 127.
(3) ـ الرواية، ص 36.
(4) ـ الرواية، ص 21.
(1) ـ الرواية، ص 27.

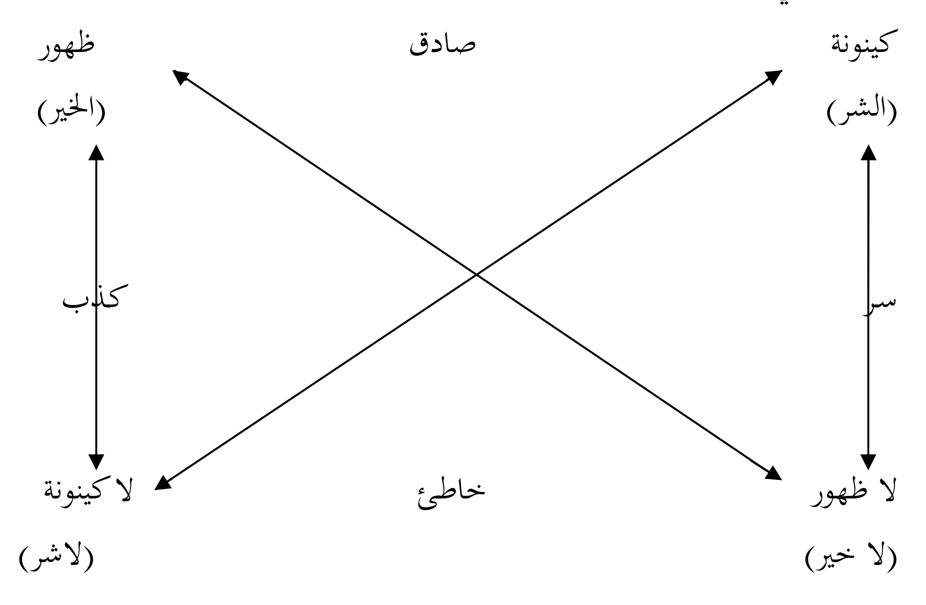
إلجاء المنكوبين من الزلزال، و بعد غلق دور الثقافة و صالات الرقص و المسرح، يظهر للمدينة الدور العاملي الذي يقوم به "حراس النوايا": «**مطر من الدم يسقط ...** »[2]، «... **كانت البلاد تذبح نفسها بقوة و بعناء كبير**»[3].

يشير الملفوظ من خلال الوحدات المعجمية (مطر يسقط ... البلاد تذبح نفسها ...) إلى غزارة الدماء، و كثرة القتل في البلاد في زمن التعددية، و بذلك يتمظهر فعل الكينونة أمام سكان المدينة، فيرتسم الفعل المعارفي للتحويل من الوضعية الصادقة إلى الوضعية الكاذبة في الشكل الآتي[4]:



(2) ـ الرواية، ص 282.
(3) ـ الرواية، ص 283.
(4) ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 84.

و بذلك تتحدد " البنية العميقة المتمثلة في العلاقات المبينة من خلال المربع السيميائي للصدق[1] كالآتي:

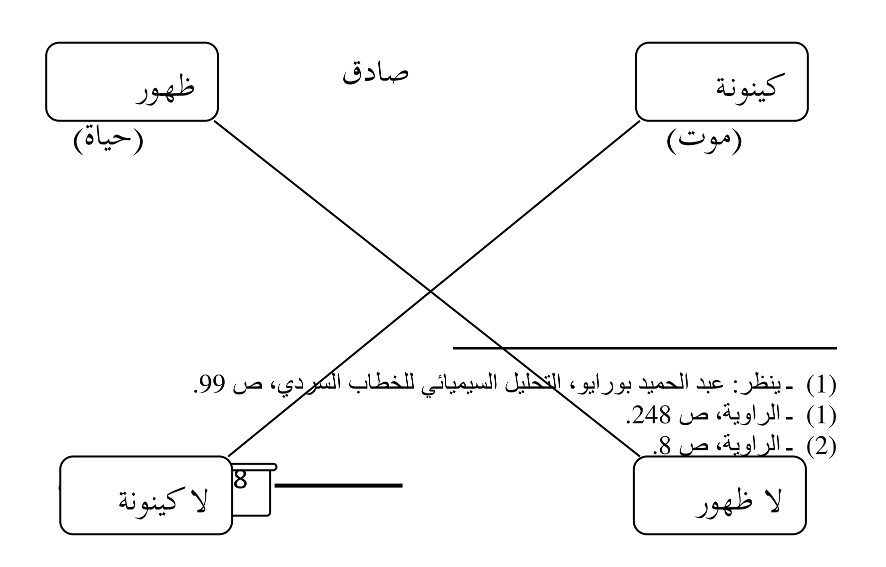


و في مقابل المسار المهيمن، نجد المسار المهيمَن عليه، للبرامج التى تتمحور حول فعل المقاومة من أجل

لكنها مصرة على الحياة و تنجز "باليه شهرزاد" مقاومة ألم الرصاصة، لكنها تشعر بالموت، تريد أن توهم السارد و أناطوليا بمقدرتها، و استمرارها في الحياة من أجل مواصلة التدريب، و إنجاز "باليه شهرزاد":« **إني أشم رائحة الموت، مصرة على الحياة لكن بأي سلاح؟**.»[1]

فالذات تحاول أن تقنع نفسها و غيرها بوهم لا وجود له، تريد أن ترقص؛ لأن الرقص معادل موضوعي للحياة، و هي تعلم أنها ستموت و هذا من خلال تكرارها للسؤال: «**هل سأموت أنا الأولى أم أنت؟**»[2].

و بذلك ترتسم البنية العميقة بتمفصل الكينونة و الظهور في البعد المعارفي لوجود المقولات في المربع التصديقي الآتي:



(1) ـ ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص 99.
(1) ـ الراوية، ص 248.
(2) ـ الراوية، ص 8.

سر كذب

خاطئ

(الرقص) (لا رقص)

و انطلاقا من فعل التحول و حركة العامل من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، يشتغل طور الجزاء بعلاقته مع الأطوار السابقة، و بذلك يتحدد البعد المعارفي و التداولي للبرامج السردية، كما في الجدول الآتي:

الجزاء	الإنجاز	الكفاءة	التحريك
كينونة الكينونة	فعل الكينونة	كينونة الفعل	فعل الفعل
علاقة المرسل بالذات و علاقة المرسل إليه الذات بذات الحالة	علاقة الذات السارد بموضوع: القيمة الموت	علاقة الذات السارد بالموضوع الانتحار	علاقة المرسل (موت مريم) بالذات السارد
علاقة المرسل السارد و أناطوليا بالذات. و علاقة المرسل إليه الذات بالذات الحالة.	علاقة الذات مريم بموضوع القيمة الحياة	علاقة الذات مريم بموضوع باليه شهرزاد.	علاقة المرسل السارد بالذات مريم.
علاقة المرسل إليه الذوات بالخضوع للذات.	علاقة الذات حراس النوايا بالاستبداد.	علاقة حراس النوايا بالموضوع: . المدينة . الثقافة	علاقة المرسل بني كلبون بالذات حراس النوايا.

و من الجدول نستطيع القول إن تحديد العلاقة و الفعل داخل الأطوار يتم بوجود العلاقات الأخرى في البرامج السردية، فهي تشكيلة للبرامج مرتبطة بالشبكة العلائقية للذوات

في نمو الفعل التحويلي، ركزنا فيها على الذوات المحركة في التركيبة السردية للرواية حول المسار المهيمن و المسار المهيمَن عليه.

و يتحدد البعد التداولي للذوات في طور التحريك و الجزاء من إقناع المرسل للذات بالموضوع إلى تأويل المرسل إليه للفعل المنجز، كما لمسنا ذلك في الجزاء عند الذات السارد و مريم، أما البعد المعارفي فهو مرتبط بالكيفيات التصديقية و الإنجاز و التحول المعرفي للذات من وضعية صادقة إلى وضعية كاذبة أو العكس.

و مما سبق من تحديد التحويل للبرامج السردية داخل الخطاطة السردية، سنحاول تلخيص العلاقة بين البرامج في التركيبة السردية كما في الجداول الآتية:

. الجدول الأول: "البرنامج السردي للعامل الذات مريم":

البرنامج السردي	العامل	الموضوع	الوضعية
. البرنامج السردي الرئيس. . البرنامج السردي الرديف. . البرنامج السردي الضديد.	– مريم . مريم . العامل الجماعي (حراس النوايا، البلدية، مدير المدرسة).	. عرض "باليه شهرزاد" مواصلة التدريب ـ محاولة الاستيلاء على الصالة.	"الحياة" . مقاومة
			التحول
ـ نجاح البرنامج السردي الضديد. ـ نجاح البرنامج السردي الرديف.	. العامل الجماعي (حراس النوايا، البلدية، مدير المدرسة). . مريم.	. الاستيلاء على الصالة. ـ عرض "باليه شهرزاد" للسارد و أناطوليا. ـ عرض باليه" شهرزاد	. انهزام.

ـ فشل البرنامج السردي الرئيس.	. مريم.	للباليه الوطني".	" الموت".

. الجدول الثاني: "البرنامج السردي للعامل الذات السارد":

البرنامج السردي	العامل	الموضوع	الوضعية
. البرنامج السردي الرئيس. . البرنامج السردي الرديف. . البرنامج السردي الضديد.	. السارد. . السارد. . حراس النوايا.	. الانتحار. . المشي نحو الجسر. . المدينة من خلال محاربة المثقف و الثقافة.	"الحياة". . مقاومة.
			التحول
ـ نجاح البرنامج السردي الضديد. ـ نجاح البرنامج السردي الرديف. ـ نجاح البرنامج السردي الرئيس.	. حراس النوايا. . السارد. . السارد.	. الهيمنة على المدينة. . الوصول إلى الجسر. . الانتحار.	. انهزام. "الموت".

. الجدول الثالث: "البرنامج السردي للعامل الذات أناطوليا":

البرنامج السردي	العامل	الموضوع	الوضعية
. البرنامج السردي الرئيس. . البرنامج السردي الرديف. . البرنامج السردي الضديد.	. أناطوليا. . أناطوليا. . العامل الجماعي (حراس النوايا، البلدية، مدير المدرسة).	. إنجاز الأعمال في البلاد. . مريم و نجاح العرض. . التهديد.	مقاومة.

			التحول
. فشل البرنامج السردي الرئيس. . نجاح البرنامج السردي الرديف. . نجاح البرنامج السردي الضديد.	. أناطوليا. . أناطوليا. . العامل الجماعي (حراس النوايا، البلدية، مدير المدرسة).	. مغادرة البلاد. . نجاح العرض. . الاستيلاء على الصالة.	انهزام.

. الجدول الربع: البرنامج السردي للعامل الجماعي "حراس النوايا":

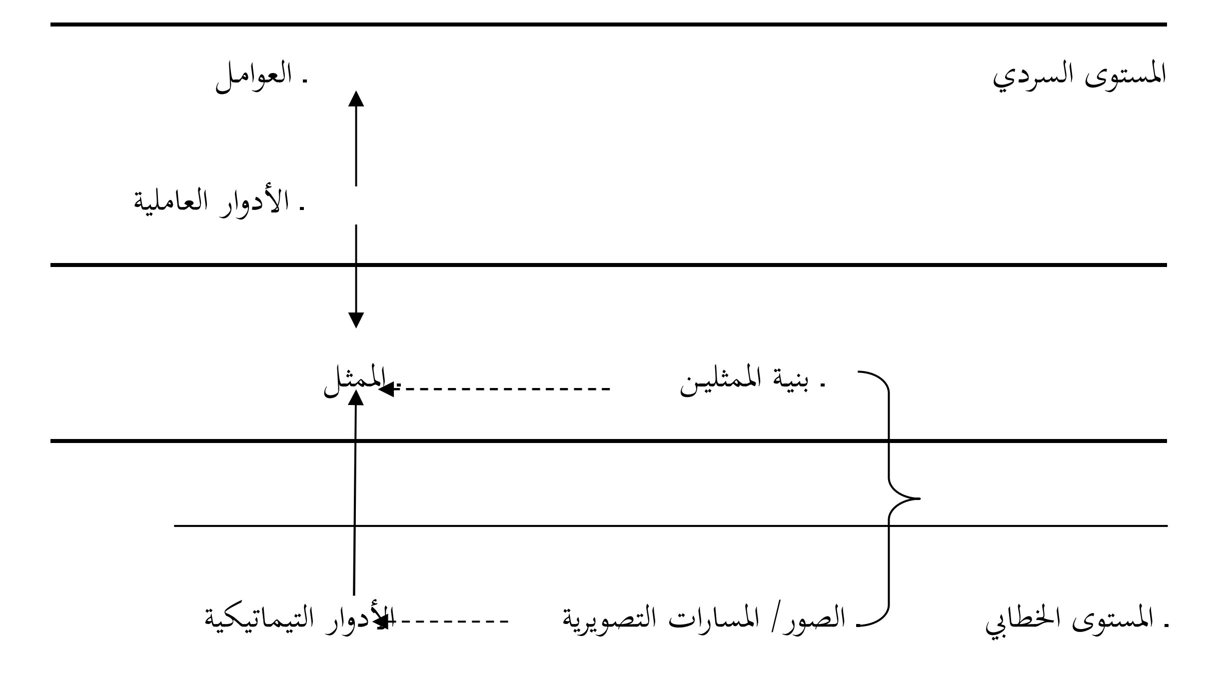
البرنامج السردي	العامل	الموضوع	الوضعية
. البرنامج السردي الرئيس. . البرنامج السردي الرديف.	. حراس النوايا. . حراس النوايا.	. المدينة. . محاربة المثقف و الثقافة، المساعد: . مدير المدرسة. . البلدية.	. "الهيمنة" لا مقاومة.
			تحول
. نجاح البرنامج السردي الرديف. . نجاح البرنامج السردي الرئيس.	. حراس النوايا. . حراس النوايا.	. غلق دور الثقافة و صالات الرقص. . السيطرة على المدينة.	. استبداد " الهيمنة."

و من الجداول الأربعة يمكن القول، إن البرامج السردية تتداخل فيما بينها في شبكة علائقية لترسم لنا سلسلة الحالات و التحولات و رصد حركة العامل من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، و صراع بين الخير و الشر، تشكله برامج الذوات ضمن المسار (المهيمَن عليه) و برنامج العامل الجماعي "حراس النوايا" ضمن (المسار المهيمن).

2 . الأدوار العاملية "Rôles actantiels" :

لقد اهتمت السيميائية السردية بتحديد العلاقة بين المستوى السردي و المستوى الخطابي من خلال علاقة التمفصل و التكامل*، و لعل ما يوضح العلاقة بين المستويين هو تحديد الممثل (Acteur)، باعتباره "وحدة إجرائية"، بين النحو السردي و الخطاب الدلالي[1]، فهو الوصلة بين المستوى السردي و الخطابي، و بذلك يقوم على ازدواجية الإنجاز، حيث يمكن أن يتموقع بين الأدوار العاملية بصفتها، التمثيل التركيبي السطحي لتحولات التركيب العميق، و بين الأدوار التيماتيكية التي تتأطر على مستوى أعمق[2].

وبذلك فإن تحليلنا لبنية الممثل يتمفصل بين المنظور السطحي للمستوى السردي، الذي نحن بصدد دراسته لضبط الأدوار العاملية، و المنظور العميق الذي، يرتبط بضبط الأدوار التيماتيكية، و هو ما سنحاول رصده في الفصل الثاني من البحث، و عليه يمكن أن نحدد تموقع الممثل بين المستويين كما في الشكل الآتي[1]:



يحدد الشكل تموقع الممثل بين المستوى السردي، و المستوى الخطابي، في إنجاز الأدوار العاملية، و الأدوار التيماتيكية. هذه الأخيرة تتجلى من خلال تحديد الصور و المسارات التصويرية في الخطاب السردي، أما الأدوار العاملية فهي مرتبطة بالبرامج

* ينظر: مدخل البحث، ص 14...

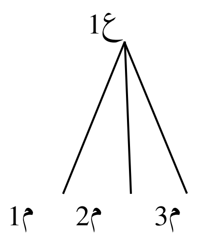
(1) Voir: A, J, Greimas, J, Courtés, sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie de longage , p: 7.

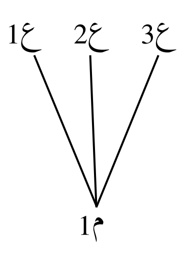
(2) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 162.

(1) ـ المرجع السابق ، ص 163.

السردية التي تحدد موضع العامل في سلسلة الحالات و التحولات للهيكل العام للتركيبة السردية.

و على هذا الأساس سنحاول ضبط الأدوار العاملية من خلال " البرنامج السردي المحدد لتوزيعها[2]، في المسار السردي للرواية، و في هذه المسألة يشير غريماس بأن العلاقة بين الممثل و العامل " باعتبارها قانونا، تتمثل في حالتين:





إن العامل(ع1) يتمظهر في الخطاب عبر الممثلين (م1، م2، م3)، و العكس ممكن في حالة (م1) يتفرع إلى عوامل كثيرة (ع1، ع2، ع3) [1].

و إذا كان العامل (ع1) يشكل نواة لاستقطاب الممثلين، فإن الممثل (م1) يمثل نواة لتوزيع العوامل، و الحالتان تتمظهران بتحديد البرنامج السردي.

« **و يمكن للتمظهر الممثلي أن يحصل على توسع أقصى، و يتميز بحضور مستقل لكل عامل أو دور عاملي**»[2]، فالرصاصة كممثل تأخذ دورا عامليا معارضا، نحو تحقيق الذات مريم موضوع باليه شهرزاد، و في هذه الحالة، البنية الممثلية مموضعة، و قد تكون مُذَوّتَة في حالة يكون للتوزيع الممثلي توسعًا أدنى و يقتصر على ممثل واحد يتحمل كل العوامل و الأدوار العاملية الضرورية[3]، كوجود العامل الجماعي المهيمن "حراس النوايا".

و من هذا المنطلق سنحاول ضبط الأدوار العاملية لبعض الممثلين الذين يشكلون أساس المسار السردي للرواية، كما في الجدول الآتي:

(2) ـ ينظر: أ، ج، غريماس، الفاعلون القائمون بالفعل الصور، ترجمة: عبد الحميد بورايو، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، 1995، ص 326.

(1) - Voir: Algirdas Julien, Greimas, Du sens II, p: 49.

(2) ـ جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 154.

(3) ـ المرجع نفسه، ص154.

	الأدوار العاملية			
العامل(ع) / الممثل (م1)	ع1	ع2	ع3	ع4
السارد	مرسل محرك	ذات	مرسل مؤول	المساعد
مريم	مرسل محرك	ذات	مرسل مؤول	معارض
حراس النوايا	مرسل محرك	ذات	معارض	Ø
والدة مريم	مساعد	مرسل محرك	Ø	Ø
أناطوليا	مرسل محرك	مساعد	معارض	Ø
المدينة	مرسل محرك	موضوع	مرسل إليه	Ø
الرصاصة	معارض	Ø	Ø	Ø
الأمطار و الرياح	معارض	Ø	Ø	Ø
الذاكرة المثقلة	معارض	Ø	Ø	Ø
الأقراص	مساعد	Ø	Ø	Ø
صالة الرقص	موضوع	Ø	Ø	Ø
البلدية	ذات	معارض	Ø	Ø

و من الجدول يتمظهر لنا وجود الممثل البشري المتمثل في "السارد"، و "مريم"، و "حراس النوايا"، و "والدة مريم"، و "أناطوليا"، و البلدية و هناك ما هو مشيأ مثل: المدينة، الرياح و الأمطار، صالة الرقص، الأقراص، الرصاصة، و ما هو مجرد مثل الذاكرة المثقلة.

و هناك من الممثلين من له أربعة أدوار عاملية مثل الممثل: السارد و مريم، و هناك من له ثلاثة أدوار عاملية مثل الممثل: حراس النوايا، أناطوليا، المدينة، و نجد من لديه دورين عاملين مثل الممثل: والدة مريم، و البلدية، و من له دور عاملي واحد ضمن البرنامج السردي مثل الممثل: الرصاصة، الأمطار و الرياح، و الذاكرة المثقلة، و الأقراص، و صالة الرقص.

و كما تكلم غريماس عن إمكانية تموضع الممثل دورا عامليا أو عدة أدوار عاملية، فإنه يوجد أيضا إمكانية أن يأخذ في إنجاز الدور العاملي الواحد عدة ممثلين، و من ذلك نأخذ الأمثلة كما في الجدول الآتي:

البرنامج السردي	العامل (ع1)	الممثلين		
		(م1)	(م2)	(م3)
. في البرنامج السردي لـ:مريم	المرسل	السارد	أناطوليا	والدة مريم
	المعارض	الرصاصة	البلدية	حراس النوايا
	المساعد	الأقراص	أناطوليا	السارد
	المرسل إليه	الذات مريم	أناطوليا	السارد
. في البرنامج السردي لـ: السارد	المرسل	مريم	الذات السارد	Ø
	المعارض	حراس النوايا	الذاكرة المثقلة	الأمطار و الرياح
	المرسل إليه	الذات السارد	مريم	المدينة
. في البرنامج السردي لـ: حراس النوايا	المساعد	بني كلبون	البلدية	مدير المدرسة
	المعارض	مريم	السارد	أناطوليا
	الذات	حراس النوايا	البلدية	مدير المدرسة
	المرسل إليه المؤول	السارد	مريم	Ø

و من الجدول نستشف ما يأتي:

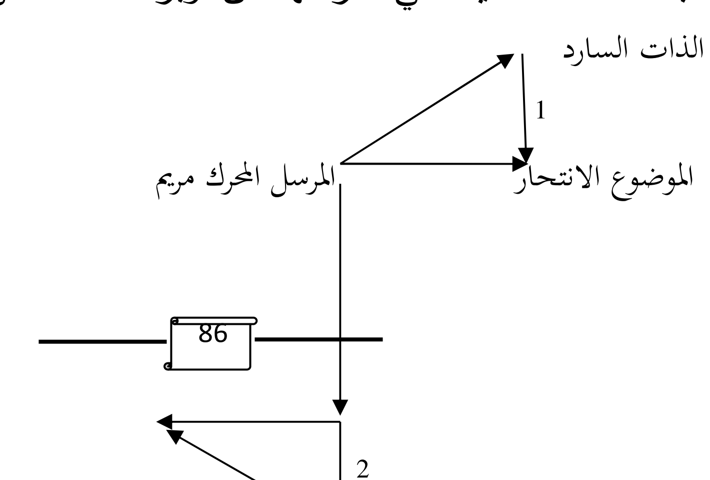
1 . تموضع العوامل ضمن البرامج السردية.

2 . تحدد فئة الممثلين المشاركين في الدور العاملي المنجز.

3 . قد يكون الممثل بشريا أو حسيا أو مجردا مثل: (البلدية، الأقراص، الذاكرة المثقلة)

4 . قد يكون الممثل أيضا مفردا مثل: (السارد، أناطوليا، مريم) أو جماعيا مثل: (حراس النوايا، بني كلبون، البلدية، الرياح و الأمطار).

و منه فالعامل يحدد لنا الممثلين القائمين بالفعل في البرنامج السردي الذي يمكن أن يتداخل مع برامج سردية أخرى، و عليه تتداخل الأدوار العاملية، و سنحاول هنا الاستعانة بالمثلثات العاملية التي اقترحتها "آن أوبرسفالد" كالآتي:



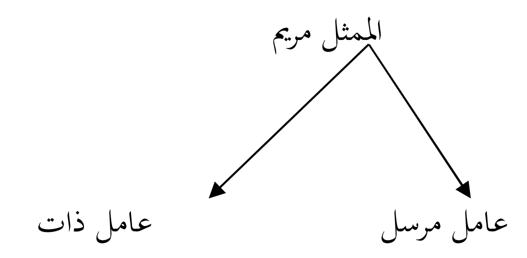
الذات مريم

المرسل إليه: . السارد.

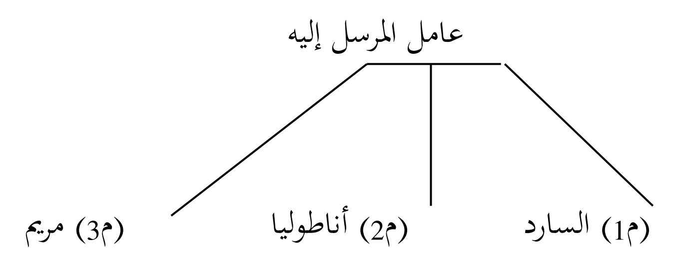
. أناطوليا.

الموضوع باليه "شهرزاد"   . مريم.

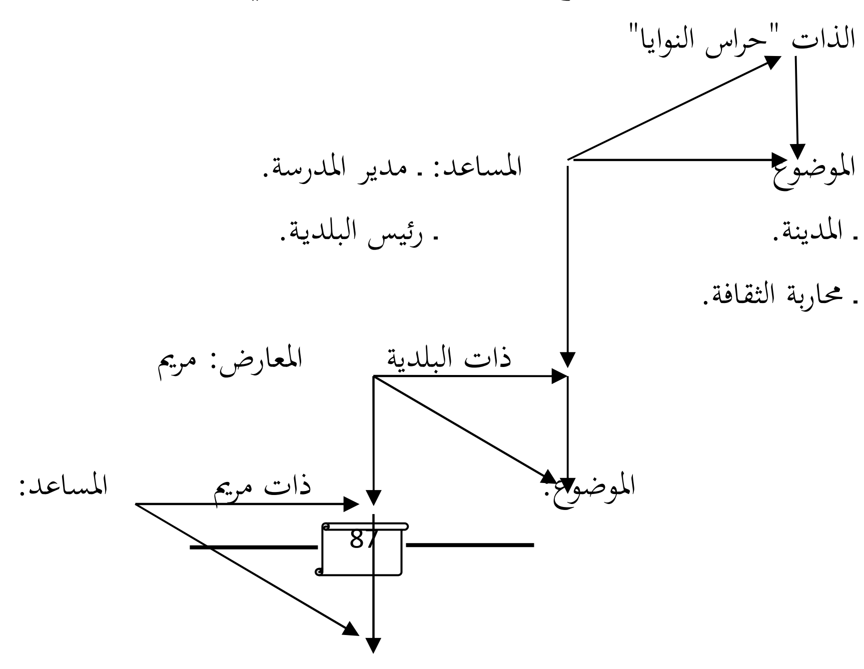
هنا نلحظ أن المرسل المحرك "مريم" ينزلق نحو دور عاملي للذات المنجز في برنامج "باليه شهرزاد"، فيتم الانزلاق من خانة المرسل في برنامج "السارد" إلى خانة الذات في برنامج "مريم"، و نتحصل على دورين عامليين للممثل "مريم" كالآتي:



و كما نجد في برنامج "مريم" أنه يضم العامل الرسل إليه المقوِّم كل من الممثلين (السارد، أناطوليا، مريم) لموضوع باليه شهرزاد، و يمكن أن نوضح ذلك كالآتي:



و على هذا الأساس، فإنه يمكن القول إننا نستطيع من خلال تواجد العامل تحديد الممثلين، و من الممثل يمكن استخلاص الأدوار العاملية، و المثلثات العاملية المتداخلة للبرامج الذوات، و يمكن توضيح الأدوار العاملية كالآتي:



الاستيلاء على صالة الرقص . السارد.

. أناطوليا.

الموضوع باليه "شهرزاد"

تتشكل هذه الترسيمة من ثلاثة برامج سردية، يتمثل البرنامج السردي الأول منها في الذات حراس النوايا، لموضوع المدينة و محاربة الثقافة، و يقف العامل الجماعي المساعد له كل من مدير المدرسة و رئيس البلدية، الذي ينزلق إلى خانة الذات لتحقيق موضوع الاستيلاء على صالة الرقص و الذي يقف في خانة المعارض "مريم" ببرنامج سردي ضديد، و التي تسعى لتحقيق موضوع باليه "شهرزاد".

و في خضم هذا التداخل نجد تداخل الأدوار العاملية، فمن خانة المساعد إلى خانة الذات، كما في الممثل (رئيس البلدية و مدير المدرسة)، و من خانة المعارض إلى الذات، كما في الممثل (مريم)، و كما نجد للعامل فئة من الممثلين المنجزة للفعل مثل: خانة المساعد للذات حراس النوايا، و المساعد للذات مريم.

خلاصة:

يتضح مما سبق أننا حاولنا الإلمام بأهم البرامج السردية في رواية "سيدة المقام"، و الأقطاب المحركة من الممثلين بتمفصلهم بين المسار المهيمن و المسار المهيمَن عليه.

كما حاولنا رصد حركة العامل في الخطاطة السردية، و كيفية الانتقال من وضعية إلى وضعية ضديدة لها، محاولين استخلاص المعنى من خلال التحليل العاملي للرواية، و ذلك بالانتقال من المستوى السردي إلى البعد المفهومي و ذلك بالكشف عن تضافر الأطوار السردية، لتحقيق فعل التحول في التركيبة السردية، ثم خلصنا إلى ضبط الأدوار العاملية و هو عنصر يوضح تحديد الممثل في المستوى السردي انطلاقا من البرامج السردية المحددة للأدوار العاملية.

الفصـل الثاني

التركيبة الخطابية و تشكيل البرنامج السردي

تمهيد:

1 . تأسيس الممثلين "Actorialisation":

1.1. المسار التصويري

1.1.1.السارد الممثل و المسار التصويري.

2.1.1. الممثل مريم و المسار التصويري.

3.1.1. الممثل حراس النوايا و المسار التصويري.

2.1. الدور التيماتيكي.

1.2.1. الدور التيماتيكي للممثل السارد.

2.2.1. الدور التيماتيكي للممثل مريم.

3.2.1. الدور التيماتيكي للمثل حراس النوايا.

4.2.1. الدور التيماتيكي و الممثل أناطوليا.

3.1. دلالة الأدوار التيماتيكية.

2. التفضية و التزمين "Temporalisation et spatialisation":

1.2. حدود الثنائية.

1.1.2. بين عملية القول السردية و الخطاب.

1.1.1.2. عامل التواصل و عامل السرد.

2.1.2. اللااندماج الزمني.

خلاصة

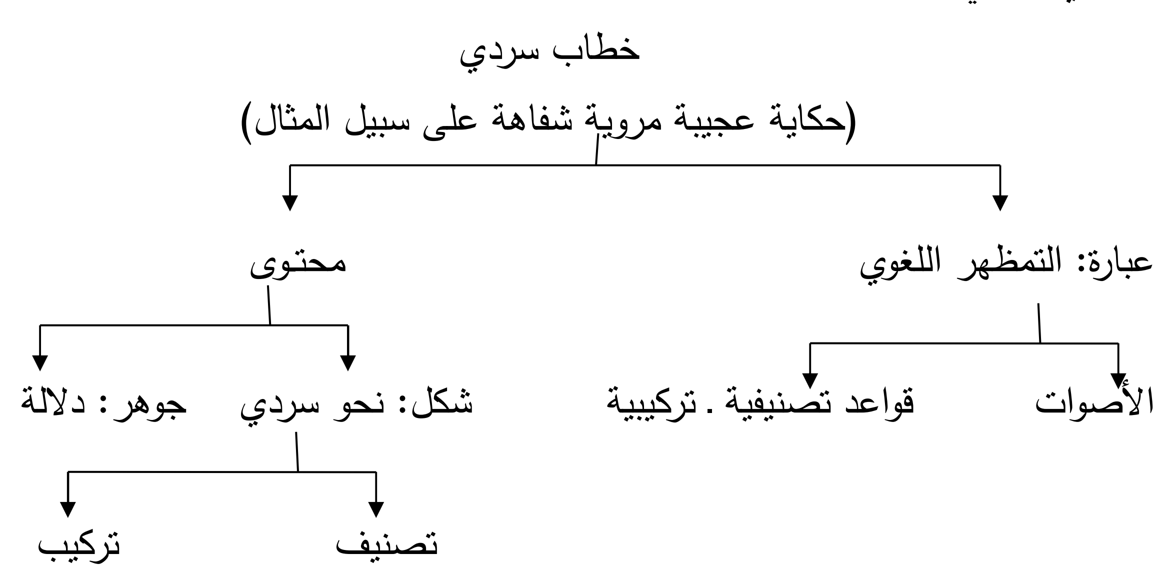
تمهيد:

لقد اهتمت السيميائية السردية بالخطاب "Discours"، باعتباره مستوى من مستويات التحليل؛ يتحدد بوجود علاقة التمفصل، و التكامل مع المستوى السردي*، و ينطلق المحلل السيميائي من المستوى الخطابي إلى المستوى السردي أو العكس، من المستوى السردي المجرد إلى المستوى الخطابي الدلالي.

و كما تتبعنا استنطاق البنية السردية للرواية في التركيبة السردية، سنحاول الولوج في التركيبة الخطابية للرواية، و بهذا سننتقل من التركيب و التجريد إلى الخطاب الدلالي، أي من المستوى السطحي المتعلق بالبعد السردي للخطاب إلى المستوى التصويري للخطاب.

و على هذا الأساس يتحدد التمثيل الخطابي من منظور السيميائية السردية انطلاقا من وجود " عملية الصوغ الخطابي الذي يحول البنيات السيميائية السردية إلى بنيات خطابية، و لعل آليات الصوغ الخطابي هي: تأسيس الممثلين، و التفضية و التزمين[1].

و في هذه المسألة يوضح لنا كورتيس**، المسارات العامة للبنية الخطابية التي تظم خطوات التحليل كما في الخطاطة التي توضح العلاقة بين الشكل و المحتوى في الخطاب السردي كالآتي[2]:



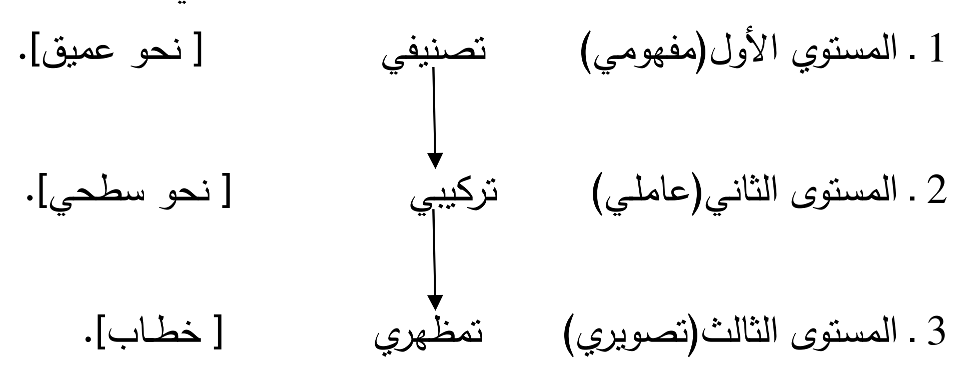
* ينظر: مدخل البحث، ص 11.

(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 27.

** هو تلميذ غريماس، سار على خطاه في التحليل السيميائي، و هو من أعضاء مدرسة باريس السيميائية.

(2) ـ نصر الدين بن غنيسة، السيميائية السردية بين النظرية و التطبيق، محاضرات، ص 4.

و إذا أردنا استخلاص دلالة الحكاية من الخطاب وفق هذا المنظور، فإننا سنقف أمام ثلاثة مستويات للتحليل تساعد المحلل على رصد هذه الدلالة و هي:



و بما أننا بصدد دراسة التركيبة الخطابية، سنحاول رصد آليات الصوغ الخطابي، و ذلك للكشف عن المضمون الذي يدور حول المسارين، المسار المهيمن المتمثل في العامل الجماعي "حراس النوايا"، و المسار المهيمَن عليه و المتمثل في كل من الممثلين (السارد، مريم، و أناطوليا).

و كما اكتشفنا العلاقة بين البرامج السردية للذوات في التركيبة السردية سنحاول الوقوف على الشبكة العلائقية للبرامج ضمن إطار التفضية و التزمين الذي يضبط حركة العامل نحو تحقيق الإنجاز، حيث يتمظهر لنا السياق السوسيو ثقافي ضمن تحديد الممثل في الرواية.

1. تأسيس الممثلين "Actorialisation":

يتحدد الممثل في السيميائية السردية من خلال عناصر تركيبية متمثلة في الدور العاملي، ضمن التركيبة السردية، وهذا ما حاولنا استخلاصه فيما سبق.ومن خلال العناصر الدلالية التي تتمثل في الأدوار التيماتيكية*.

إن الممثل يتمفصل بين الدور العاملي في البرنامج السردي كما وضحنا في التركيبة السردية، و بين الدور التيماتيكي على المستوى التصويري في التركيبة الخطابية، وبذلك يُعتبر الممثل الحلقة الواصلة بين البنيات السردية و البنيات الخطابية؛ و في مسألة تحديد مفهوم الممثل عند غريماس ، نجد تحديده لا يختلف عن مفهوم الشخصية الحكائية،

* مفرد"التيمة" "Theme"، و هي عند أرسطو الفكرة، أي موضع الاهتمام الأولى (...)، و تعرف "التيمة" على أنها المكون الأساسي الأول للجملة أو النص مثل: تيمة الحزن أو الفرح، ينظر: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2002، ص 490.

في حين يبقى مفهوم العامل أكثر تجريدا و شمولية منها[1]، فمفهوم الممثل يماثل مفهوم الشخصية الحكائية، إلا أن مفهوم العامل يبقى مجردا، لأنه مرتبط بالنحو السردي، و البعد المنطقي، و عليه فالممثل يعتبر أيضا عند غريماس بمثابة صيغة (مورفيم في المعنى الأمريكي)[2]، من خلاله يتم تحديد وحدات التوصيف.

و بناء على تمفصل دور الممثل سنقف على الدور التيماتيكي الذي يندرج ضمن التركيبة الخطابية، و يتحدد في إطار المسار التصويري، حيث يتمظهر الدور التيماتيكي كتوصيف و كنعت للممثل، و من جهة أخرى، هذا التوصيف ليس من منظور دلالي غير تسمية تشمل حقلا من الوظائف، فالسيم الذي لا يتضمنه الدور هو كيان تصويري حي و لكنه مجهول و اجتماعي و في النهاية يبقى الممثل فردا جامعا ومتحملا لدور أو أكثر...[3].

و بمعنى آخر يتحدد الممثل في الكشف عن صفاته في المسار التصويري، و الذي يظهِر لنا علاقته بالممثلين، و يبقى الممثل في دوره الإنجازي بين أداء الدور العاملي، و الدور التيماتيكي (الغرضي)، اللذين يدققان كفاءته و حدود فعله أو كينونته[4]، فالممثل هو من ينقلنا من الوظيفة إلى المواصفة أو العكس.

و على هذا الأساس يمكننا تحديد الممثل في التركيبة الخطابية، من خلال مفهوم الصورة* في السيميائية السردية، « **كما حدده غريماس الذي يحيل إلى عنصرين إجرائيين، و هما: التصويري و التيماتيكي**»[5]، و عليه سنحاول تتبع هذين العنصرين كالآتي:

1.1 المسار التصويري:

يتمثل المسار التصويري في حقل يضم مجموعة من الوحدات المعجمية التي تندرج ضمن وحدة دالة تشكل صورة الممثل في حركته، و يتسع الحقل التصويري في رواية "سيدة المقام"، بين الممثل المهيمن "حراس النوايا"، و المهيمَن عليه الممثلين "السارد و مريم، و

---

(1) ـ ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 98.

(2) – Voir: Philipp Hamon, " pour un statuit sémiologique du personnage", I bid: poétique de récit Edition du seuil, Paris, 1997, p: 125.

(3) ـ ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص149، 150.

(4) ـ المرجع نفسه، ص149، 150.

* يعود مفهوم "الصورة" إلى يامسليف، ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 170.

(5) ـ المرجع نفسه، ص 169.

أناطوليا"، فتتداخل البرامج السردية للمثلين، و عليه نستنتج تحديد المسار التصويري لكل ممثل كالآتي:

1.1.1. السارد الممثل و المسار التصويري:

يتشكل المسار التصويري للممثل في مقاومته للعوامل المعارضة، لتحقيق مشروعه، و كما يتحدد المسار التصويري تدريجيا إلى أن يصل إلى لحظة الإنجاز في البرنامج السردي الرئيس، كما في الجدول الآتي:

المسار التصويري	الانتحـار
الوسيلـة	من أعلى جسر تيلملي
الوحدات التصويرية	← يطل من أعلى الجسر. ← يصعد على المقابض الحديدية. ← يقبض على المقابض الحديدية. ← يكزّ على أسنانه. ← يرفض أن يرى الهوة. ← يغمض عينيه. ← يفتح كفيه على سعتهما.

و حين تتضافر الوحدات التصويرية، فإنها تشكل لنا صورة الانتحار لفعل الإنجاز للممثل في البرنامج السردي الرئيس.

2.1.1. الممثل مريم و المسار التصويري:

و يتحدد المسار التصويري لمشروع "باليه شهرزاد" للممثل مريم بتحديد الوحدات التصويرية للبرنامج السردي الرئيس، كما في الجدول الآتي:

المسار التصويري	باليه شهرزاد
الوسيلة	المقاومة بتناول الأقراص
الوحدات التصويرية	← تحني رأسها. ← يداها منسدلتان عبر استقامة جسدها. ← تنكسر إلى الوراء. ← استقامت للمرة الأخيرة. ← تدور حول نفسها. ← ترتد إلى عمق الصالة. ← تتراجع مرة أخرى إلى الوراء. ← تتأوه بقوة. ← تتكور على الأرض. ← تفتح كفيها على سعتهما. ← تقوم بصعوبة. ← تصعد على رؤوس أصابعها. ← ترتشق الدمعات.

تحدد الوحدات التصويرية الصورة الكاملة لفعل الرقص، و إنجاز باليه شهرزاد، "فالصورة ترتسم بمثابة مسار لفضاء[1] المقاومة، حيث تقاوم مريم الموت: « **هي لا ترقص، هي تبكي ... هي تموت** ... » [2]، فالذات تنتقل من وضعية الحياة إلى وضعية الموت.

3.1.1. الممثل حراس النوايا و المسار التصويري:

(1) -Voir: Group d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, p:94.

(2) ـ الرواية، ص 178.

و بالمقابل نجد المسار التصويري للممثل المهيمن "حراس النوايا" في علاقته بالممثلين و الذي يتجلى من خلال مؤشرات تبرز هيمنة الممثل و استبداده على المدينة: «**قبل أيام أحرقوا منزل أرملة تعيش مع ابنين (بنت و ولد)، و قبل أن تصل الشرطة كان الطفل قد تفحم**»[1] (...)« **كان حراس النوايا كل يوم يغلقون أبواب الصالات الفنية و يوقفون بالقوة السهرات و يطاردون رجالات المسرح و ينددون بالكُتّاب في المساجد، شيء خفي كان يعمل بالقوة على تصحير المدينة**»[2].

فحراس النوايا يستخدمون العنف و القوة لبسط الهيمنة على المدينة، يرفضون الثقافة، و الفن و يحاربون المثقف، لذا نجد تهديدهم لأناطوليا:« **سيعبر هواؤهم الساخن كل أزقة المدينة و شوارعها، أناطوليا كانت حزينة و مكتئبة جدا، بأي حق يفعلون هذا؟ و صلتها أكثر من رسالة تهديد من أجل مغادرة البلاد**»[3]، حيث نجحوا في طرد أناطوليا من البلاد و الاستيلاء على صالة الرقص بعد رحيلها.

ويمكننا توضيح المسار التصويري "لحراس النوايا"، أكثر بالجدول الآتي:

المسار التصويري	الهيمنة على المدينة
الوسيلة	الاستبداد
الوحدات التصويرية	← أحرقوا منزل أرملة. ← يغلقون أبواب الصالات الفنية. ← يوقفون بالقوة السهرات. ← يطاردون رجالات المسرح. ← ينددون بالكتاب في المساجد. ← تهديد أناطوليا بمغادرة البلاد. ← غلق صالة الرقص.

فالوحدات التصويرية تعبر عن تيمة الهيمنة التي تميز حراس النوايا عن بقية الممثلين، و بذلك تنتهي العلاقة بين الممثلين بسيطرة حراس النوايا، مما يؤدي إلى وجود

(1) - الراوية، ص 178.
(2) - الراوية، ص 36
(3) - الراوية، ص 37.

مقولة دلالية اثنانية[1]، متمثلة في الصراع بين المهيمن حراس النوايا، و المهيمن عليه المدينة. و منه يمكن القول إن الوحدات التصويرية تنظم حقلا من الصور تبرز أولا داخل الملفوظ، إلا أنها تخترق هذا الإطار، لتؤسس شبكة تصويرية تمثل المسار التصويري[2] في تأسيس الممثلين.

2.1. الدور التيماتيكي*:

يتحدد الدور التيماتيكي للممثل في التركيبة الخطابية، و ذلك بارتباطه بالبنية الأولية للدلالة، حيث يرسم المقولة السوسيوثقافية من موضع الممثل ... [3]، فإذا كان الدور العاملي يتحدد كوظيفة في البرنامج السردي، فإن الدور التيماتيكي يتحدد في التركيبة الخطابية كمواصفة، و عليه فالوظيفة و المواصفة مرتبطان ارتباطا وثيقا، حيث يتم الانتقال من الوظيفة، كفعل متحقق إلى المواصفة كفعل محتمل، و من المواصفة إلى الوظيفة كالانتقال من الاحتمال إلى التحقق، و لذا فإن الممثل سيكون عنصر ربط بين الوظيفة و المواصفة، بين الدور العاملي و الدور التيماتيكي[4].

فإذا كان الانتقال يتم من الوظيفة إلى المواصفة أو العكس، فيمكن تحديد وضعية الممثل، و تمثيلا لذلك نجد وظيفة (ترقص) للممثل مريم تقود إلى المواصفة، (راقصة) فكما «**استطاعت الشخصية أن تتبنى مسارا صوريا و تحققه، عدت قائمة بدور غرضي**»[5]، و هنا نلحظ تكامل الدور لتحديد الممثل.

و في هذه المسألة نجد غريماس قد أوجد مصطلح (القائم بفعل التعيين) ليضم الدور الغرضي و الدور العاملي مجتمعين، و في هذا الصدد يقول« **يبدو أنه ـ أي القائم بالفعل ـ موطن لقاء و تقاطع بين البنى السردية و البنى التصويرية، لأنه محمل في الآن ذاته بما لا يقل عن دور غرضي و دور عاملي، و هذا و ذاك يحددان منه كفاءته و حدود فعله و كيانه**»[1]، فيتأسس الممثل بوجودهما.

(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي في الخطاب الروائي، ص 140.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 172.
* يتحدد الدور الغرضي، أي الصفة التي تحملها الشخصية لغرض أدى معنى ما، ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 185.
(3) Voir: Yves Reuter introduction à l'analyse du Roman, édition Nathan/ Her, Paris, 2000, p: 52.
(4) ـ ينظر: سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، لرواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا"، دار مجدلاوي، للنشر و التوزيع عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص 79.
(5) ـ عبد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس "Greimas"، ص 81.
(1) ـ المرجع السابق، ص 83.

و عليه فالممثل بناءً على هذا التحديد الذي يجعله فضاء لتمفصل التركيبة السردية و التركيبة الخطابية[2]، يحدد لنا معرفة حول التركيبتين و ذلك انطلاقا من البرنامج السردي لوضعية الأدوار العاملية، و في الخطاب التصويري[3]، لوضعية الدور التيماتيكي.

إن الممثل يرتبط « **بالبنية السوسيو ثقافية، حيث يحيل إلى الأدوار و الإنجازات المهنية أو العائلية ...**»[4]، فإذا كانت مهنة السارد الممثل في التعليم، فإن مهنة الممثل مريم في الفن في مدرسة للفنون الجميلة، (الباليه) و بذلك يتحدد فضاء الممثل بين الدور العاملي و الدور التيماتيكي.

و من هذا المنطق سنحاول تحديد الأدوار التيماتيكية لدى الممثلين كالآتي:

1.2.1. الدور التيماتيكي"للممثل السارد":

فمن تحديد المسار التصويري للممثل السارد يمكن استخلاص الدور التيماتيكي الذي ينجزه الممثل من فعل الانتحار، و هو دور المثقف، و لعل من الوحدات التصويرية التي ترسم لنا فعل رمي مخطوطته الرواية:«**حملت الرواية بين يدي، ورّقتها بصعوبة، فصولها تكاد تنتهي، أحد عشرة فصلا، لم يعد للكتابة معنى في غيابك، بدأت أبعثرها فصلا، فصلا (...)، الفصول الأولى سقطت مثقلة بمياه الأمطار، سمعت وقعها الجاف في أسفل الجسر(...)، رميت بقية الفصول التي تبعثرت في الفضاءات المظلمة ...**» [5]

يحيل هذا الملفوظ إلى الدور التيماتيكي للممثل السارد و المتمثل في سقوط المثقف و الثقافة بالانتحار الفكري، فالممثل السارد يلعب دور المثقف و المتعلم: «**أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي، إطار في هذا البلد**»[6]، فالملفوظ يحدد الدور السوسيو ثقافي لمهنة الممثل السارد في المدينة، حيث يتحدد هذا الدور التيماتيكي، من خلال الوحدات التصويرية الآتية: (لم يعد للكتابة معنى، أستاذ جامعي) و هو دور الأستاذ و الكاتب المثقف.

---

(2) ـ ينظر عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص162.

(3) -Voir: Du sens II, p:61.

(4) ـ عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 162.

(5) الرواية، ص 278.

(6) ـ الرواية، ص 223.

و قد يتحدد الدور التيماتيكي لوجود مسارات تصورية متضمنة، تشكل صورة المثقف الذي ينجزه الممثل السارد [1]، الحزين يرسم أزمة المثقف في المدينة وذلك من خلال المسارات التصويرية الآتية:

1. الهــدوء:

يبرز دور الممثل هادئا يسترجع الماضي في حزن، ثم يصمت أمام ثقل الذاكرة التي تنفتح لتصوير المدينـة، و مريم قبل و بعد أحداث أكتوبر و مجيء حراس النوايا.

2.الانغلاق و الوحدة:

كان السارد منعزلا يعيش في دائرة ضيقة:« **هل أقول لها أين كنتِ مختبئة؟، كنت هادئا في زاوية داخل بيت، معزولا عن الدنيا، يائسا حتى من نفسي، أقرأ الصحف اليومية و الأسبوعية و الشهرية أحضر المعارض و أعجب بمدرستنا الوطنية في الرسم، أتتبع المسرح و الموسيقى و أعود هادئا إلى البيت، متدحرجا عبر شوارع المدينـة»** [2]

3. الضعـف:

و يرد هذا الدور أمام حراس النوايا حين يسحبونه، و يأخذونه إلى الشرطة ثم يرمونه في مزبلة الميناء، ويتبدى الدور التيماتيكي من خلال المسار التصويري كما ورد الملفوظ: " **نظرت إلى وجوههم، كانت يابسة مثل الصخرة، محفرة بثقوب الجدري، منظرهم لم يشجعْني على المقاومة** ... »[3] و يتضح ها المسار من خلال الصور الخطابية (وجوههم كانت يابسة مثل الصخرة ... منظرهم لم يشجعْني على المقاومة).

4.المتعلـم: فهو مثقف و أستاذ في مادة الفن الكلاسيكي "**أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي إطار في هذا البلد الآمن من عين كل حسود بغيض مثلت البلد في كثير من الندوات العالمية**»[4]، و هذا الدور يحدد وضعية السارد السوسيو ثقافية.

4. القلــق:

حيث يتصاعد توتر و قلق السارد في مواقف كثيرة منها: عند إصابة مريم بالرصاصة، و عند سقوطها في صالة الرقص، و عند تلقيه اتصالا من صديقه الفلسطيني، و عند

(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 185.
(2) ـ الرواية، ص 196.
(3) ـ الرواية، ص 221.
(4) ـ الرواية، ص 223.

احتضارها في المستشفى، وهذا المسار التصويري يقوم على وجود صور خطابية: «...**وجهك يملأني عن آخري. كمجنون يستعيد الصورة الأخيرة التي عُلقت بذاكرته، إنه الموت السعيد. موت الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة و هو يستمع إلى قلبه و هو يتلاشى في سكينة داخل هدوء جنائزي و وسط بياض يقلق بعض الشيء ...**»[1] (...)« **الليالي الماضية كانت رديئة، أكثر الليالي بؤسا. لم أنم جيدا ...** »[2]

5. الإحبـــاط:

بعد وفاة مريم يفقد الأمل في استمرارية حياته في هذه المدينة الكئيبة، حيث نلحظ في الرواية خطوات الانتحار تبدو في البرنامج السردي الرئيس.

6. المقاومـــة:

يقاوم السارد كل العوامل المعارضة نحو تحقيق مشروعه، ويتضح هذا المسار التصويري من الصور الخطابية:«**عبر الزقاق الضيق...أتدحرج بتثاقل**»[3].

8.الكآبـــة:

نجد السارد حزينا و كئيبا لما أصاب المدينة من تغير في الأوضاع، و لما أصيب به بافتقاده مريم في المستشفى، فبات ممتلئا بالكآبة، نجده يقول «**هل أقول لها بأني كئيب، كئيب جدا مثل هذه النسمات البحرية المعزولة في هذا الفراغ الذي يضيق كل يوم أكثر؟**»[4]، فالسارد بتساؤله يطرح لنا فكرة فقدانه لمريم؛ سبب الحياة لديه مما يجعله كئيبا في فراغ المدينة الذي يضيق في كل مرة.

هذه إذن، بعض من المسارات الجزئية لوضعية السارد الممثل في الرواية، و بتضافر هذه المسارات تحدد صورة الممثل السارد، و وضعية الدور التيماتيكي الذي يتميز به عن بقية الممثلين باعتباره مثقفا و الرواية ترسم لنا وضعية المثقف في هذه الفترة الانتقالية للبلاد.

2.2.1. الدور التيماتيكي للممثل "مريم":

(1) - الرواية، ص 23.
(2) - الرواية، ص 14.
(3) - الرواية، ص 20.
(4) - الراوية، ص 196.

ترتسم صورة الممثل لوجود الدور التيماتيكي العام الذي يتأسس بوجود مسارات تصويرية وهذه المسارات كالآتي:

1. الجريئـة:

نلتمس صفة الجرأة في شخصية مريم من خلال بعض المواقف، كمواجهة البلدية حين حاولت الاستيلاء على صالة الرقص، حيث نجدها في مواجهة رئيس البلديـة: « **شكون أنتم، يرحم والديك؟ من أعطاكم هذا الحق؟ من سلم لكم مفاتيح الصالـة؟**
. يا أَمَة الله !! نحن نسير وفق القانون، المفتاح أخذناه من الإدارة، لم نكسر الأبواب.
. هذه الصالة ملك للطلبة، و الإدارة ما عندهاش حق أي حق؟ تراجع الملتحي إلى الوراء تحت صـراخ مريم ... » [1]، و هو مسار تصويري ميز مريم في الرواية.

2. حازمـة: و يظهر هذا الدور من خلال تنفيذ مشروعها، فهي كما تناولنا في التركيبة السردية تسعى إلى تحقيق البرنامج الرئيس و المتمثل في إنجاز باليه شهرزاد، على الرغم من إصابتها بالرصاصة و لعل ما يؤكد تصميمها هو مقاومة الألم و مواصلة التدريبات، و يمكن توضيح ذلك من خلال الصور الخطابية: « **كان إصراري يتنامى بقوة. إصرار لا يُقهر. كنا قد قدمنا العرض الأول و نستعد للعرض الثاني عندما جاء حديث الرصاصة الطائشة ...**»[2]

3. الصديقـة:

يظهر هذا الدور لوجود الروابط المتينة بين مريم و السارد من جهة، و بين مريم و أناطوليا من جهة أخرى، و تقوم هذه الصداقة على رابطة المحبة و الوفاء، فالسارد وفيّ لمريم، و مريم وفية لأناطوليا، و نلمس هذه الرابطة في لحظة وداع مريم لأناطوليا في المطار، حيث نجدها تقول:«... **أنا فقط حزينة من أجل أناطوليا، لقد أعطتني كل شيء ربتني، كبرتني، أحِنُ إليها أكثر من أمي افتقدتها، و حياتك افتقدتها في هذا الفراغ المقلـق ...**»[1].

4.القلقة الثائرة:

(1) - الراوية، ص 206.
(2) . الرواية، ص 39، 40.
(1) - الراوية، ص 198.

هناك مواقف تجعل الممثل في لحظة ثورة، و يظهر هذا الدور التيماتيكي لمريم في لحظة مواجهتها لأحد حراس النوايا، الذي دخل إلى المطعم:« **كان الناس يدفنون موتاهم، كنا في المطعم عندما دخل علينا رجل ملتحٍ (...) بدأ يبسمل و يحوقل و يمسد على لحيته، و يتدرب ليصير من حراس النوايا، كان هذا قبل أن ينتشروا في المدينة** »[2]. (...)« **يا أمرا!! واش جابك للمكان الفاسق هذا ... اخرجي الله يهديك للطريق الصحيح (...) لم يكن هناك شيء يمنعني من الصراخ، أنت رجل باش ؟؟ ما معنى أن يكون الرجل رجلا في بلاد فقدت رجولتها؟؟ ما معنى أن تكون المرأة امرأة في بلاد يكون فيها المرء أنثى، عليه أن يدفع الثمن غاليا!!...**»[3]، و هو دور تيماتيكي تميزت به الشخصية لإبراز موقفها.

5.الرقيقة و المرحة:

فهي رقيقة سريعة التأثر و عطوفة، حيث تأثرت برؤية الشاب المصاب في الأحداث، فحاولت تقديم المساعدة له، و تتسم بالمرح عندما تكون برفقة السارد.

6.المقاومــة:

و يبرز دور المقاومة بتجسيدها لمقاومة الموت في إنجاز باليه شهرزاد، حيث تبدي صورة الفنان المقاوم على الخشبة، و من الصور الخطابية لهذا المسار:« **تتحرك على رؤوس أصابعها بسرعة، ثم تخفف ثم تزداد السرعة...هي لا ترقص، هي تبكي، هي تموت...** » [4].

7.المطيعــة:

تحب والدتها و تحترمها كثيرا، حيث إنها قبلت الزواج بحمودة فقط لكي لا تفقد والدتها.

8.الانفتــاح:

فالشخصية تتنقل من مكان لآخر، تتجول في المدينة في دور المسرح و الثقافة و صالات الرقص، تحب الحرية الفوضوية.

و بتعاضد هذه الصور الجزئية تتشكل صورة الفنان المقاوم في الفترة الانتقالية للبلاد و هذه الصورة جسدتها مريم و هي تقاوم ألم الرصاصة لإنجاز باليه شهرزاد، فالسارد

---

(2) ـ الراوية، ص25.
(3) ـ الراوية،ص 26.
(4) ـ الرواية، ص 178.

و مريم يؤديان صورة المقاومة التي تتمظهر في الرواية من خلال القيم السوسيو ثقافية التي توضح وضعية المثقف و الفنان أثناء سقوط البلاد في الهاوية و التذبذب السياسي الذي غير الأوضاع.

3.2.1. الدور التيماتيكي للممثل "حراس النوايا": يبرز الدور التيماتيكي للممثل بالكشف عن المسارات التصويرية و هي:

1. **القوي:** فهو الطرف القوي و المهيمن في الرواية، و هذا ما وضحه المسار التصويري للممثل، من خلال الوحدات التصويرية الموضحة:« **منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تلوح مشانقها وتسن السكاكين والسيوف وتحشو أسلحتها بالبارود...**»[1]

2. **المخادع:** إظهاره للمدينة في البداية عكس ما ستظهره الحقيقة فيما بعد من نشر الفوضى و قتل الأبرياء:« **أيها القتلة اخرجوا من قيامتنا. اخرجوا من أحزاننا و أفرحنا. اتركونا نموت و نحيا كما نشاء ...** »[2]

3.السياسي: يسعى إلى السلطة، و السيطرة على المدينة، و ذلك بفرض مشروعه: « **نحن في مرحلة انتقالية الدولة الإسلامية، إما أن ترجع للطريق المستقيم و إما يطير رأسك، و يطير رأسك أفضل لنا و لك و للمجتمع** »[3].

4.الأصولي: و يتمثل هذا المسار في محاربة المثقف و المثقفين و غلق صالات الرقص، و دور الثقافة و المسرح و المدارس و المعاهد، و يتمظهر هذا الدور في الموقف مع السارد الممثل حين قدم لهم بطاقة المعهد الذي ينتمي إليه: « **معاهد الفسق و الزنا يجي وقت، سنمحو هذه الفضلات و نحولها إلى بيوت، لوكان ماجاتش عندك حصانة أستاذ جامعي، كنت مسحت بك الأرض مثل الجرو**»[1].

و يتجلى هذا المسار في المحافظة على الدين، حيث نجد بعضا من الوحدات التصويرية في الرواية التي تشير إلى هذه التيمة:« **على الحائط صورة أحد الزعماء الدينيين و بعض الآيات القرآنية المكتوبة بخط أنيق**»[2].

(1) ـ الرواية، ص 20.
(2) ـ الرواية، ص283.
(3) ـ الراوية، ص 225.
(1) ـ الراوية، ص 224.
(2) ـ الراوية، ص 222.

و يتضح مشروعهم الحقيقي من خلال تذكر مريم لصديقتها، حين كانت تحكي لها عن الجو الذي يتميز به حراس النوايا في الحفاظ على الدين:« **قالت لي تلك الصديقة الفخورة بلباس الجنة: لقد أنشأنا محكمةُ تعقد لإعدام اللذين ارتدوا أو خرجوا من تعاليم الدين، إما بالقتل المباشر أو بنسف داره، أو اختطاف أبنائه و أهله حتى يسلم نفسه... نختار لهذه المهام شبانا في سن 18 أو 20 سنة**»[3] (...)« **يخرجون و في عزمهم شيء واحد القتل و النسف، قلت لها، لصديقتي تقول مريم، تقتلون من؟ قالت: الشيوعيون، حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملحدون، العقلانيون، اللائكيون و أصحاب دعوات تحرير المرأة، نساء الجمعيات النسوية ...** »[4](...)« **و الحكام و الرعية و مسؤولوا أجهزة الإعلام المقروءة و المسموعة و المرئية ... و كل من يحذو حذوهم ...**»[5].

و هنا يتضح لنا مشروع حراس النوايا المتصل بالسياسة، و هو البرنامج السردي الرئيس لبسط الهيمنة على المدينة.

و من خلال هذه المسارات التصويرية الجزئية يرتسم للممثل الدور التيماتيكي المهيمن الذي تميز به عن باقي الممثلين فهو(القوي، السياسي، المخادع، الأصولي..) و هي مسارات تؤسس دور الاستبداد و الهيمنة.

4.2.1. الدور التيماتيكي و الممثل "أناطوليا":

يتحدد الدور التيماتيكي العام للممثل بوجود مسارات تصويرية جزئية نخص بالذكر منها:

1. **الصديقة:** ترتسم لها صورة الصديقة المقربة لمريم، التي نجدها تقف في الرواية كطرف مساعد في تحقيق برنامج مريم.
2. **المتعلمة:** هي مدربة مريم في الرقص، تحب الفن و المسرح و الرقص مثل مريم.

3.المتعاونة: حيث ساعدت مريم على الانتقال من سيدي بلعباس إلى العاصمة، كما ساعدتها في العثور على مسكن، و كما وقفت بجانبها سواء في فشلها في باليه "زواج

---

(3) ـ الرواية، ص 129.
(4) ـ الرواية، ص 130.
(5) ـ الرواية، ص131.

الفيغارو" أو في نجاحها في باليه "البربرية"، و حتى في تحضيرها و تدريباتها "لباليه شهرزاد".

4.الشيوعية: و هي الصفة التي نجدها في تهديد حراس النوايا لها، بمغادرة البلاد:« **وجدت في صندوق البناية، و تحت باب بيتها الخارجي، رسائل تقول: (عودي إلى بلادك أيتها الشيوعية القذرة)** »[1].

5.القلقة: و تظهر في قلقها على مريم و خوفها عليها، و خوفها على المدينة و الفن و الرقص:« **قالت أناطوليا بعد أن ابتلعت ريقها بصعوبة كبيرة:**

ـ هذا إرهاب، أي مصير ينتظر الرقص، بل الحياة في هذا الوطن؟

ـ حرب معلنة ضد الفن، حالة طوارئ نعيشها بخوف."[2] فالملفوظ يشير إلى خوف أناطوليا على الرقص في البلاد التي تسير نحو الهاوية.

و مما سبق يمكن أن نجمل الأدوار التيماتيكية التي تتدرج ضمن تيمات للممثلين في الجدول الآتي:

الممثل	الدور التيماتيكي
السارد	• أستاذ
مريم	• راقصة باليه
حراس النوايا	• الأصوليين
أناطوليا	• مدربة مريم

(1) ـ الراوية، ص 45

(2) ـ الراوية، ص 162.

فباختلاف أدوار الممثلين في الرواية حاولنا استخلاص الأدوار التيماتيكية للممثلين الأساس، بناء على المسارات التصويرية، حيث يقابل كل دور تيماتيكي الممثل في الجدول الذي أعلاه.

و بناء على تداخل الدور التيماتيكي المستخلص من المسار التصويري نخلص إلى الجدول الآتي:

الممثل	الصور	المسار التصويري	الدور التيماتيكي
السارد	. معزول عن الدنيا . يائس كئيب و حزين. . منغلق . ضعيف . متعلم	. الحالة النفسية و الجسدية محبطة. . الوقوف على الجسر لإنجاز مشروع الانتحار.	. المثقف . الأستاذ
مريم	. الجريئة . الحازمة . المقاومة . الرقيقة و المرحة	. الحالة النفسية و الجسدية. . مقاومة الموت لإنجاز باليه شهرزاد.	. الفنانة . راقصة باليه
حراس النوايا	. القوي . المخادع . السياسي . الأصولي	. الهيمنة و فرض مشروعه في المدينة. . محاربة المثقف و الثقافة.	. المستبد . الأصوليين . السلطة
أناطوليا	. الصديقة . المتعاونة . المتعلمة . الشيوعية	. الحالة النفسية و الجسدية حزينة و خائفة على مريم و المدينة و الرقص.	. مدربة مريم . تريد إنجاز عمل جبار في المدينة من خلال الفن.

3.1. دلالة الأدوار التيماتيكية:

يتأسس الممثل في التركيبة الخطابية من خلال وجود العلاقة بين الإجراء التصويري و التيماتيكي، حيث يتم تحديد مجموعة من التيمات المنسجمة(1)، التي تمثل بنية الرواية، ومن هنا نتساءل: ما هي دلالة الدور التيماتيكي للممثل في التركيبة الخطابية؟

يشكل الممثل السارد تيمة المثقف التي ترتسم في الخطاب من خلال الأدوار التيماتيكية الجزئية، فالسارد (متعلم ، هادئ، منغلق، حزين، كئيب ...).

إن هذه الوحدات تشكل وضعية المثقف في الفضاء السوسيوثقافي للمدينة، مما يشير إلى تهميش المثقف و الثقافة في البلاد.

و بنفس الكيفية نجد الممثل مريم في علاقته مع الممثلين متميزا بتيمات تحدد صورته، و هي: (الجريئة، المقاومة، الحازمة، الصديقة، الرقيقة، المرحة، القلقة، المطيعة، المحبة للفن و الموسيقى و الرقص)، و هذه التيمات تمثل مقومات تندرج ضمن تيمة الراقصة، فهي متعلقة بالفن، تجسد صورة الفنان المقاوم، و ترسم وضعية الفن و الثقافة في الفترة الانتقالية للبلاد.

و تساندها أناطوليا للدفاع عن الفن، و الباليه في المدينة المفرغة التي تسير نحو التخلف، و الموت، و على الرغم من التهديدات التي وصلت أناطوليا لمغادرة البلاد، و غلق صالة، إلا أنها ظلت تقاوم هذا التهديد، و أناطوليا كما في الأدوار التيماتيكية هي: (الصديقة، المتعلمة، المتعاونة، القلقة)، و هي قيم تمثل عظمة هذه السيدة.

و بالمقابل نجد الممثل المهيمن حراس النوايا، و الذي برز دواره التيماتيكي بأنه (قوي، مخادع، أصولي، سياسي)، و الذي يمثل تيمة المستبد.

و تتحدد الأدوار التيماتيكية من خلال الشبكة العلائقية بين الممثلين، فإذا كان الصراع بين المسار المهيمن"حراس النوايا"، والمهيمن عليه (السارد، و مريم، و أناطوليا)، فإن دلالة هذين المسارين تحدد وجود المسار السياسي المتذبذب (المهيمن)، و المسار الثقافي المتدهور (المهيمَن عليه).

(1) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 194.

و بذلك عبّر الممثلون من خلال أدوارهم التيماتيكية على وضعية المثقف و الفنان تحت التغير السياسي و التعددية الحزبية، فالمدينة (العاصمة) رسمت لنا وضعية المثقف و محاربة الثقافة مع نهاية الثمانينيات و أحداث أكتوبر.

إن تيمة "الانتحار" تدل كمؤشر على الفكر، فهي انتحار للمثقف و المبدع، و الكاتب، و المتعلم و الأستاذ في ظل سقوط الثقافة، كما تدل تيمة "راقصة" كمؤشر إلى الحركة و الرقصة السياسية، و التعددية الحزبية في الجزائر أثناء المرحلة الانتقالية و مقاومة آلام رصاصة أحداث أكتوبر 1988م.

2. التفضية و التزمين "Temporalisation et spatialisation":

يعتبر كل من "التفضية" و "التزمين" عنصرين متداخلين في المكون الخطابي، يؤطران حركة الممثل في الرواية، فهما « **يهدفان إلى تحقيق تنظيم مكاني و زماني يكون قادرا على استقبال البرامج السردية التي تتحدد على مستوى البنيات السيميائية السردية**»[1].

و في هذه المسألة أُثيرت لدينا جملة من الأسئلة، إذا كانت "التفضية"، و التزمين" عنصرين يمثلان إجراءين في الصوغ الخطابي، فهل لهما علاقة في تشكيل البرنامج السردي؟ و هل يمكن أن يشتغل كل من "التفضية"، و التزمين" في حركة الممثل؟ و ما علاقة الثنائية في تحقيق الموضوع لدى الذات العاملة؟ و هل هناك علاقة بين عوامل التواصل و عوامل السرد في ضبط الثنائية؟

و عليه سنحاول دراسة ثنائية "التفضية"، و "التزمين" ضمن العلاقة الزمنية بين الخطاب و الحكاية، و بين عملية القول السردية و الخطاب، و قبل ذلك سنقف عند تحديد مفهوم الثنائية في المكون الخطابي.

1.2. حدود الثنائية:

لا يمكن الحديث عن التفضية دون وجود التزمين، كما لا يمكن الحديث عن التزمين دون وجود التفضية، و عليه فإن "التفضية" و "التزمين" يشتغلان في التركيب

(1) ـ المرجع السابق، ص 27.

الخطابي كنقطة إرساء موجهة لفعل القراءة و لفعل الإبداع، و مما يجعل من البرمجة الزمانية و الفضائية أمرا ممكنا هو وجود الممثل[1].

فهما إطاران يحددان حركة الممثل في إنجاز البرنامج السردي فإذا كان التزمين "عنصرا أساسيا في الحديث عن توزيع يسمح لاحقا بإمكانية تفكيك البنية السردية إلى وحدات، فإن الفضاء هو الإطار الذي يرسم حدود الأحداث داخل الزمن ... [2] و عليه فكل من الممثل، و التفضية و التزمين تمثل إجراءات في الصوغ الخطابي، و عناصر أساسية في التركيبة الخطابية.

و على هذا الأساس لا يمكن الفصل بين "التفضية" و "التزمين" فهما « **توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر**»[3]. و العلاقة بينهما هي علاقة أساسية كونها « **تشخص جدلية الواقع في الحياة و تشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته، فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط (...) فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، و هناك اختلاف في طريقة إدراك المكان، حيث إن الزمن مرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فمرتبط بالإدراك الحسي**»[4]، و هذا راجع إلى وضعية الممثل في الرواية و علاقته بالمكان و الزمان.

و تتحدد ثنائية "التفضية" و "التزمين" بالتداخل فلا يمكن لأحدهما أن يقوم بدون قيام الأركان و العناصر المكونة للعمل الروائي، فالرواية نسيج متكامل (السدو يمثل أركانه و العناصر لحمته)، و الرواية تأخذ صفتها من العنصر الذي يغلب عليها، و تكثر صفته عن غيره من العناصر الأخرى ... [1].

و قد اهتمت السيميائية السردية بثنائية "التفضية" و "التزمين"، حيث قدم غريماس صياغة نظرية لمشكلة الزمن داخل النص السردي، و هي جزء من تصوره لعملية إنتاج المعنى، و بهذا المعنى فإن قضية الزمن تتلخص في إعطاء بعد زمني لبنية تتميز بطابع لا

---

(1) ـ ينظر: سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص 79.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 78، 79.
(3) ـ سيزا قاسم، القارئ و النص و العلامة و الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، د م، 2002، ص 67.
(4) ـ ينظر: سليمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، 2003، ص 128.
(1) ـ ينظر: سلطان سعد القحطاني، المكان، من الموقع: يوم الخميس2008/10/29، الساعة 05: 13 http:// www . Suhuf.net.

زمني، و بعبارة أخرى ترتبط هذه القضية بكيفية تحول بنية لا زمنية إلى مجموعة من الأحداثُ تدرك داخل الزمن ... [2].

و كما اهتمت السيميائية السردية بالزمن اهتمت أيضا بالمكان، فالتحديدات الفضائية و الزمانية (...) محكومة بقواعد من صلب النص، و محددة وفق المرجعية الداخلية التي تحدد النص كحامل لكون قيمي، ذلك أن أي توزيع للفضاء لا ينفصل عن مجمل التجارب المشكلة للخطاطة السردية[3].

ولتحديد الثنائية ننطلق من صلب النص للكشف عن القيم السوسيو ثقافية للرواية، و الاختلاف و التغير للزمن، و الفضاء المكاني للمدينة، و ذلك من منظور السيميائية السردية، حيث سنحدد ثنائية التفضية و التزمين و علاقتهما بالممثل في عملية القول، فهما إجراءان يسهمان في تحديد العلاقة بين الخطاب و الحكاية.

و من هذا المنطق «**فإن عملية القول تحقق بالنسبة للسيميائية السردية التحول من البنيات السيميائية السردية (المورفولوجيا . التركيب) التي تتخذ طابع البنيات الممكنة إلى البنيات الخطابية، بتأسيس القائل و الهنا و الآن**»[4]، و هذه البنيات الخطابية تظهر حكاية الرواية و تغير الأوضاع في المدينة من الحياة إلى الموت، و بذلك سنعمل على دراسة الثنائية في الخطاب من خلال جملة من المفاهيم النظرية التي اقترحتها السيميائية السردية (...) و التيُ تعد كفيلة بتحليل العلاقة الزمنية بين الخطاب و الحكاية، و ذلك وفق العلاقة بين عملية القول السردية و الخطاب و العلاقة بين الخطاب و الحكاية[5].

و سنتتبع خطوات هذه المفاهيم النظرية في استنطاق عنصري التفضية و التزمين، و رصد علاقتهما المؤطرة لحركة الممثل في الرواية.

1.1.2. بين عملية القول السردية و الخطاب:

كما حددت السيميائية السردية عند غريماس العناصر المشكلة للخطاب بوجود المصوغات الخطابية (الممثل، التفضية، و التزمين)، فإنها قد حددت العلاقة التي تربط بين

---

(2) ـ ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص 87.
(3) ـ المرجع نفسه، ص 88.
(4) ـ عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 30.
(5) ـ المرجع نفسه، ص 36.

هذه المصوغات المتضافرة لاستقبال البنية السردية في مستواها العاملي، و يمكن استنطاق ثنائية التفضية و التزمين من خلال عملية القول السردية و ذلك وفق تحديد «**عوامل التواصل التي تتأطر خارج عملية القول السردية و تسهم أولا قبل إنجاز فعل معين في إنتاج الخطاب السردي، انطلاقا من وجود عنصرين هما عاملا التواصل (السارد و المسرود له)، و وفق تحديد عوامل السرد (الذات و الموضوع و المرسل و المرسل إليه و المساعد و المعارض)، و العلاقة بينهما**»[1].

و تنتظم عملية القول السردية على تجليات تركيبية، والمتمثلة في« **مقولة الضمير (الأنا) في علاقته بالفعل و في علاقته بالمعينات الزمانية و المكانية** »[2]، و تتحدد العناصر الدلالية المؤشرة إلى البعد السوسيوثقافي للرواية، من خلال هذه التجليات التركيبية، "الأنا" و "الهُنا" و "الآن"، و بذلك يمكننا استنطاق البنية السردية للرواية كالآتي:

1.1.1.2 عامل التواصل و عامل السرد:

تتحدد مقولة الضمير(الأنا) بعلاقته بالفعل ومن ذلك نقف على بعض العمليات القولية للممثلين التيُ تظهر علاقة القائل بالزمن و المكان.

فتتمظهر مقولة الضمير (الأنا) للممثل السارد بمجموعة من الأفعال في الرواية:« **لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع (...) لم أعد أملك الطاقة (...) بدأت أتأمل حيطان المستشفى، مستشفى مصطفى باشا ...**»[3]

يشير النص إلى تأسيس الممثل السارد من خلال وجود علاقة الضمير (الأنا)، و علاقته بالأفعال من خلال المؤشرات اللفظية الآتية: (لست أدري ... لم أعد أملك ... بدأت أتأمل ...) و مقولة الضمير الشخصي (الأنا) للممثل السارد، ترتبط بعامل التواصل (المسرود له)، و المتمثل في الضمير اللاشخصي الغائب (هي) الممثل مريم، كما في الرواية: « **المستشفى واسع و أنا صغير، يمتد في داخلي كالظل الأبيض (...) و هي تتنفس بصعوبة**»[1].

(1) ـ المرجع السابق، ص 45.
(2) ـ المرجع نفسه، ص 46.
(3) ـ الراوية، ص5.
(1) ـ الراوية، ص 6،7.

فتتحدد من النص علاقة بين عاملي التواصل الممثل السارد من خلال الضمير الشخصي (أنا) و الممثل مريم المسرود له من خلال الضمير اللاشخصي (هي).

و يتدخل في تشكيل عملية القول وجود فضاء مكاني و زماني من خلال "الهُنا"، و "الآن"، و من الرواية يتحدد إطار التفضية المكانية "الهُنا" بالوضعية المكانية المستشفى ، و التزمين "الآن" الحاضر من خلال عملية القول: « **بدأت أتأمل حيطان المستشفى(...) المستشفى واسع و أنا صغير يمتد في داخلي كالظل الأبيض ...** » [2](...) «... **لا أتذكر الآن شيئا مهما، سوى الخرخشات و أصوات التكسر و كلمات مريم الأخيرة، قبل أن ينتزع الطبيب الفلسطيني كل الخيوط التي كانت تنسحب من أنفها و فمها و رأسها عندما صمت قلبها فجأة (...) قالت و هي تتنفس بصعوبة: ـ أرجوك، اقرأ، اقرأ، لا تتوقف أريد أن أسمع صوتك ...**»[3].

يشير النص إلى تذكر الممثل في زمن الحاضر "الآن" صديقته مريم في لحظاتها الأخيرة في الفضاء المكاني (هنا) المستشفى، و يدل النص على إنجاز السارد لفعل السرد داخل زمن محدد هو الحاضر، و يرتبط الضمير اللاشخصي (هي) مريم بالضمير (الأنا) السارد باعتبار مريم تمثل العامل المساعد لعامل الذات السارد نحو تحقيق البرنامج السردي الرئيس (الانتحار)، و بذلك يمكن للمحددات المكانية و الزمانية إظهار علاقة بين عامل التواصل بعدّه عامل سرد، و بذلك نجد أن السارد داخل الحكاية يؤدي وظيفتين[4]:

. عامل تواصل ينجز وظيفتي السرد و تنظيم الخطاب.

. عامل سرد ينجز مجموعة من الأفعال و يؤدي دورا عامليا.

و يمكن أن تتضح علاقة عامل التواصل بعامل السرد، في الفضاء المكاني المستشفى (هنا)، و الزمان (الآن)، كما في عملية القول: « **متعب وسط ساحة هذا المستشفى، حتى السؤال علق في الحلق عنوة ـ كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في**

---

(2) ـ الرواية، ص 5،6.

(3) ـ الراوية، ص7.

(4) ـ عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 55.

هذا الجمعة البئيس؟؟؟"[1] (...)" قالت الكلمة الأخيرة، و هي تحاول أن تضغط على شفتيها، و تخبئ ابتسامتها المنهكة، آه، مريم ... »[2].

فعامل التواصل في عملية القول يستعين ببعض من الأفعال، كفعل القتل، و هو استباق للآن، و ذلك للتأكيد بأن نتيجة فعل القتل هو الموت، فتتحدد العلاقة بين السارد العامل الذات، و العامل مريم، من خلال الجدول الآتي:

السارد . العامل الذات	العامل مريم
. بدأت أتأمل حيطان المستشفى. . متعب وسط ساحة هذا المستشفى.	. لا أتذكر الآن شيئا مهما سوى الخرخشات و أصوات التكسر و كلمات مريم الأخيرة قبل أن ينتزع الطبيب الفلسطيني كل الخيوط التي كانت تنسحب من أنفها و فمها و رأسها. . قالت الكلمة الأخيرة و هي تحاول أن تضغط على شفتيها، و تخبئ ابتسامتها المنهكة، آه، مريم ...

و من الجدول تتمظهر المقولة الاثنانية الدلالية:(الحياة/ الموت)، فالسارد العامل يمثل الحياة، و العامل مريم يمثل الموت، و حين يصل الممثل السارد إلى الفضاء المكاني "جسر تليملي"، لإنجاز مشروع الانتحار، كما في عملية القول: «**حملت الرواية بين يدي ورَّقتُها بصعوبة ...»[1] (...) « اتكأت على متكأ "جسر تليملي" الحديدي تأملت الفراغ،**

(1) ـ الراوية، ص6.
(2) ـ الراوية، ص 7.

(1) ـ الراوية، ص 278.

كانت الهوة عميقة! ليكن، لقد صممت أن أتعرّى أمام البياض»[2] (...)« أطل من أعلى الجسر، أصعد على المقابض الحديدية ... »[3]

فمقولة الضمير و المتمثل في (الأنا) السارد يتحدد في الإطار المكاني (الهُنا) الجسر من خلال علاقة عامل التواصل بالأفعال: (اتكأت ... صممت ... أطل من أعلى الجسر ... أصعد ...)، و المرتبط بالزمن الحاضر . الآن، و ذلك من خلال عملية القول: «**أردت أن أصرخ (...) أعوي و أصعد على متكأ الجسر الحديدي (...) القتلة في الأنفاس الأخيرة، التي تتقطع الآن بخوف داخل هذا الخلاء الموحش ...**» [4]

فعملية القول تتحدد من خلال مقولة الضمير (الأنا) و المتمثل في السارد، و علاقته بالضمير اللاشخصي (هي) المدينة، و تصبح العلاقة بين عامل التواصل السارد، و المسرود له المدينة، « **كانت البلاد تذبح نفسها بقوة و بعناد كبير** »[5].

فالعلاقة بين عوامل التواصل في عملية القول استعانت بفعل (تذبح)، المستبق للآن، و هو مؤشر للموت في المدينة، في الزمن الحاضر الآن وبذلك يمكننا أن نوضح طبيعة العلاقة بين السارد . العامل، وعامل المدينة كفضاء مكاني لموت المثقّف، والثقافة كما في الجدول الآتي:

السارد . العامل الذات	العامل المدينة
. حملت الرواية ... ورّقتُها. . اتكأت على متكأ "جسر تليملي". . تأملت الفراغ. . صممت. . أصعد على المقابض.	. كانت البلاد تذبح نفسها بقوة وبعناد كبيـر. . القتلة في الأنفاس الأخيرة التي تتقطع الآن بخوف داخل هذا الخلاء الموحش.

نستخلص من الجدول المقولة الاثنانية الدلالية (الحياة/ الموت)، حيث تمثل كل من السارد العامل والمدينة كالآتي:

(2) ـ الرواية، ص 280
(3) ـ الرواية، ص 283.
(4) ـ الرواية، ص 282، 283.
(5) ـ الرواية، ص 283.

. السارد العامل يمثل: ←ـــــــــــــ الحياة.

. المدينـة تمثل: ←ـــــــــــــ الموت.

2.1.2 اللاإندماج الزمني:

إن إغفال زمن الحاضر . "الآن" في الخطاب، و اعتماد مؤشرات الزمن الماضي "لا الآن" هو ما يعرف باللااندماج الزمني في عملية القول، حيث يمكن إدراك اللااندماج الزمني بمثابة إجراء لإسقاط لحظة العمل اللغوي[1]، بمعنى يرتبط بإزاحة المعينات الأساس التي تعتمدها عملية القول و الخطاب في إنتاج القول، و هي الضمائر: أنا و المعينات المكانية الزمانية، "الآن"، و تتمثل على مستوى الزمن في المؤشر "الآن"، الذي يحيل على زمن عملية القول، حيث ينفصل عن القول والخطاب ليسقط إجراء اللااندماج الزمني محله عنصرا مقابلا هو : "لا. الآن"، مما يجعل زمن عملية القول متميزا بعنصرين يكونان هذه المقولة الزمنية "الآن"/" لا. الآن"[2].

وبذلك يتم استنطاق الزمن، للصوغ الخطابي المرتبط بـ:"لا . الآن"، باعتباره إسقاطاً لزمن الحاضر لعملية القول، و يتمظهر اللاإندماج الزمني من خلال المعينات و المؤشرات، التي تهدف إلى وظائف دلالية أو إقناعية لزمن القول في الماضي.

و من المعينات الخطابية المحددة للزمن، ما يشير إلى الفضاء السوسيو ثقافي للمدينة، ما قبل الأحداث، و مجيء حراس النوايا الدال على فضاء الحياة، كما في الملفوظ:« **قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة ...**»[3](...)« **تقول مريم بغصة في قلبها... أتذكر مدننا، ذات الشوارع و الممرات الواسعة التي كانت تشتعل بالأنوار و الفرح**»[4].

إن تغير فضاء المدينة من وضعية الحياة إلى وضعية الموت مرتبط بمجيء حراس النوايا، كما ورد في الملفوظ: « **مدينتناُ سرقت مثلماُ تسرق النجوم، أصبحت قديمة و عتيقة، كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض، الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل ...**»[1] « **لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا**»[2](...)« **منذ أن**

(1) -Voir: A, J, Greimas, J, Courtés, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du longage, p:81.

(2) ـ ينظر: عبد المجيد نوسي،التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 58.

(3) ـ الراوية، ص33.

(4) ـ الراوية، ص 79.

(1) ـ الراوية، ص33.

جاء حراس النوايا، بدأت المدينة تلوح بنصب مشانقها وتسنّ السكاكين والسيوف و تحشو أسلحتها بالبارود ...»(3).

لقد سار الفضاء نحو الموت مع مجيء حراس النوايا وبعد توغلهم في المدينة التي تتهاوى يوميا و تموت تحت هيمنتهم، و يمكن للمعينات الخطابية المحددة للزمن "الآن" و "لا . الآن"، أنْ تظهر هذا التباين بين زمن الحاضر، و زمن الماضي للمدينة، و ترسم خطوط الاختلاف لفضاء المدينة، كما في الجدول الآتي:

الآن (بعد وصول حراس النوايا)	لا . الآن (قبل وصول حراس النوايا)
. مدينتنا سُرقت مثلما تُسرق النجوم ... . أصبحت قديمة ... . كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض . المدينة الحزينة التي تموت يوميا. . منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تُلوح بَنصب مشانقها و تسن السكاكين و تحشو أسلحتها بالبارود...	. كانت مليئة بالحياة. . كانت تشتعل بالأنوار و الفرح.

يظهر الجدول تقابلا بين زمنين، زمن عملية القول المتمثل في"الآن" الذي يحيل إلى الموت، و زمن القول المتمثل في "لا . الآن" المؤشر لوجود الحياة قبل مجيء حراس النوايا، و بذلك نستخلص المقولة الزمانية الإثنانية الآتية:

. الآن: (زمن عملية القول) ←ــــــــــــــ فضاء الموت

. لا . الآن:(زمن القول) ←ــــــــــــــ فضاء الحياة

و يتدخل الزمن في بناء الممثل في الرواية، فنجده يستند إلى ماضيه و حاضره و مستقبله، فالزمن يشكل الدعامة الأساس في بناء الذات الروائية على مستوى الحدث و

---

(2) ـ الراوية، ص 33.
(3) ـ الراوية، ص 20.

السرد و المكان[1]، فتنفتح ذاكرة الممثل على الماضي و تستحضره، و قد يستشرف النظر إلى الأفق، فإذا كان الحاضر يمثل "الآن"، فإسقاط الحاضر من عملية القول يمثله "لا ـ الآن"، و هذا ما يعرف بـ: اللاإندماج الزمني.

إن الممثل السارد ينقل لنا أحداثا متعلقة بالحاضر و أخرى بالماضي، فاستعادة الذكريات و تخييمها في مخيلة السارد تشير إلى الدور الذي تؤديه في فهم تلك الوقائع من جهة، و في استثارة الذاكرة و إنعاشها من جهة أخرى[2]، فالسارد باعتباره عامل تواصل و منجزاً لوظيفة السرد، و منظماً للخطاب في الرواية، يؤشر ببعض المعينات المحددة إلى زمن "لا ـ الآن" الماضي، فنجد ذاكرة الممثل تعود بالزمن إلى الطفولة، و ذلك بوجود مؤشر الرجوع إلى الطفولة و ما تضفيه على النفس من حنين لزمن انقرض، و قسوة كانت موجودة منذ هذا الزمن[3]، كما ورد في عملية القول:«**أيّها الرّجل الصغير! أمك هي التي أسمتك الرجل الصغير، في الطفولة، كنت تركب قصبة، هي حصانك الذي يطير، و عندما تتعب تضعها على ظهرك في شكل سلاح ناري، بندقية تدخل البيوتات الواطئة لعماتك و خالاتك، تسأل « كَانشْ رُجَّالة؟»، كانت البلاد تخوض حربًا مميتة**»[4]، يعود بنا الممثل إلى زمنٍ ماضٍ قبل الاستقلال وهو مؤشر للمقاومة في زمنْ"لا ـ الآن".

ويقف الممثل على ومضة ورائية لزمن الماضي، فيتذكر ما حكته مريم له بعد الأحداث« **قلت ذات مرة في لحظة حزن مقلقة بعدما شعرت برعشة الموت تملأ صدرك بعد حادثة الجمعة الحزين: ـ ((هل سأموت أنا الأولى أم أنت؟)) ثم بدأت تحكي عن الرجل الذي كان ساقطا تحتك بعد الهجوم على ثكنة ((باش جراح))، كان رأسه وجسده مليئين بالرصاص كنت تظننيه ميتا...**»[5] ، ثم يتذكر إصابة مريم في الأحداث عند محاولتها لإنقاذ شاب،« **هل كان من الضروري أن تصيبك تلك الرصاصة الملعونة!؟!**

وأنت تحاولين إنقاذ الشاب الذي لعن الدنيا ولم يجد حتى الوقت لتوديعها...»[1].

(1) ـ ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 158.
(2) ـ ينظر: سامي سويدان، فضاءات السرد و مدارات التخييل الحرب و القضية و الهوية في الرواية العربية، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص165.
(3) ـ ينظر: أمينة رشيد، تشضي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص43.
(4) ـ الرواية، ص 16.
(5) ـ الرواية، ص 9،8.
(1) ـ الرواية، ص 15.

فالتقابل الزمني يتشكل لدى الممثل من خلال المقولة الاثنانية "قبل"و "بعد" الأحداث و تغيير الأوضاع في المدينة التي بقيت تعيش التأزم، إذ نجد زمن عملية القول مرتبطا باللحظة الآنية "الآن" التي تعبر عن الحاضر الأليم للمدينة التي تغيّرت مع وصول حراس النّوايا «...**والآن ... أشياء كثيرة تغيرت تآلفنا مع خيبات الدنيا وأفراحها ...**»[2] «**اليوم كل شيء تصدّأ، بدأ الحقد بحفر ملامح الناس ويعرّش كأغصان الخرّوب، كثر الوسخ والجريمة، ضاقت الشوارع والأبواب والنوافذ والمجاري والنفوس وعقول الناس (...) السجون اتّسعت والقضاء مثل السوق، القاتل والمقتول في ميزان واحد، في كفة واحدة**»[3].

و هنا نلحظ المؤشرات الزمنية(الآن...اليوم...)، الدالة على الزمن الحاضر وهو الزمن الذاتي للممثل السارد، الذي يستحضر هيمنة حراس النوايا على المدينة مثلما هو في عملية القول:« **حراس النوايا بدأو يتحوّلون إلى جيش منظّم يتحكم في عنفوان المدينة ...**»[4] فيصفهم بالقتلة الذين يحاربون المثقف والثقافة في البلاد، « **القتلة في النّهار، القتلة في الظّلام،القتلة في الدم، القتلة في الألم...**»[5]، فهي حرب ضد الفن والثقافة «**حرب معلنة ضد الفن، حالة طوارئ نعيشها بخوف...** »[6].

وفي لحظة انهيار وحزن يفقد الممثل السارد الرغبة في التواصل مع الأنا الجماعية(المدينة)، وهذا نتيجة التأزّم، و ينتهي الصراع بين الذات و الزمن في ضآلة الذات أمام الزمن[7]، حيث يتشاكل الزمن في الماضي و الحاضر لدى الممثل بتحليه صفة الضعف و فقد المقاومة، فتبرز الوظيفة الدلالية لإجراء اللا . اندماج المتمثلة في ضعف الممثل، و كما تبرز المقولة الدلالية (الموت) في زمن الآن المرتبط بهيمنة حراس النوايا على المدينة و من "الآن" نستخلص زمن "لا . الآن" قبل وصول حراس النوايا، المؤشر (للحياة)، كما في الملفوظ: « **مدينة ساحلية كانت تتعشق الألوان و وقوفات النّوارس البيضاء، صحّرها بنو كلبون، ويجهز عليها الآن حراس النوايا...**»[1] ، وهو مؤشر زمني

---

(2) - الراوية، ص 17.
(3) - الرواية، ص92.
(4) - الرواية، ص138.
(5) - الرواية، ص283.
(6) - الرواية، ص162.
(7) - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 160.
(1) - الراوية، ص 11.

للماضي البعيد، قبل وصول حراس النوايا من خلال المعينات الخطابية (كانت تتعشّق الألوان و وقوفات النّوارس البيضاء) المؤشر لزمن "لا . الآن"، في المقابل "الآن"، من خلال الوحدات المعجمية (يجهز عليها الآن حراس النوايا)، و هنا نلحظ المقولة الاثنانية (الحياة والموت)، المستخلصة من زمن "لا . الآن"، و "الآن" كالآتي:

"لا . الآن" / الآن .

زمن القول / زمن عملية القول.

قبل وصول حراس النوايا / بعد وصول حراس النوايا.

الحياة / الموت .

وتحليل هذه المؤشرات الزمانية هو تمظهر زمني موضوعي يعطي للدلالة صفة الحقيقة والواقعية من خلال الخطاب، كما يُسهم في بناء أثر دلالي لزمن تغير الأوضاع في المدينة من فضاء للحياة، إلى فضاء للموت وبذلك تكون ثنائية التفضية والتزمين إجراءً في المكون الخطابي يتحدد بعلاقة عامل التواصل وعامل السرد، في نمو البرنامج السردي.

خلاصة:

فيما سبق حاولنا أن نلمّ بمصوغات المكون الخطابي، وذلك بالوقوف على تأسيس الممثلين من خلال عناصر دلالية تتمثل في رصد المسار التصويري واستخلاص الدور التيماتيكي، كما وقفنا عند حركة الممثل في الإطار الفضائي والزماني، ودور هذا الإطار في نمو فعل الممثل نحو تحقيق البرنامج السردي، وعلاقة عامل التواصل بعامل السرد في

تحديد الثنائية ورصد المعين الزمني"الآن" و"لا . الآن"، الذي يفصل زمن عملية القول وزمن القول، و نستخلص من كل هذا، أن الممثل هو الحلقة الواصلة بين البنيات التركيبية والبنيات الخطابية.

الخاتمة:

تُعد خاتمة بحثنا هذه بوابة تفتح المجال لكثير من التصورات حول السيميائية السردية، كما تضبط أهم النتائج التي توصلنا إليها في الدراسة، حيث حاولنا تتبع مفاهيم "النموذج العاملي"، منطلقين من المستوى السردي بتحديد البعد المفهومي و المنطقي، إلى المستوى الخطابي بتحديد البعد الدلالي، فكان الانتقال من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية، مفتتحين البحث بمدخل يضم أهم عناصر السيميائية السردية، و مفاهيم "النموذج العاملي"، مرورا بفصلين تطبيقيين، الأول متعلق بالتركيبة السردية، و الثاني متعلق بالتركيبة الخطابية.

و قد توصلنا إلى جملة من النتائج آثرنا بناءها و تصميمها كالآتي:

1. يُعد تصور "غريماس" أكثر دقة في ضبط حركة الممثل بين الدور العاملي و الدور التيماتيكي.
2. يُعد الممثل حلقة وصل بين البنيات السردية، و بين البنيات الخطابية و هذا ما وجدناه جليا في الفصلين، فاللممثل وضعية في البرنامج السردي و وضعية في الدور التيماتيكي.
3. ينمو فعل الممثل في علاقته بثنائية "التفضية و التزمين"، و في علاقة عامل السرد بعامل التواصل.
4. يتحقق البرنامج السردي للممثل من خلال سلسلة الحالات و التحولات، و لتحقيق الموضوع يمر الذات عبر أطوار في الخطاطة السردية.
5. يمكننا استخلاص المعنى من خلال مفاهيم "النموذج العاملي"، حيث استخلصنا ثنائية (الموت، و الحياة)، و (المهيمن، و المهيمَن عليه) من الرواية.

6 . يمكننا استنطاق البنية السردية للرواية من خلال مفاهيم "النموذج العاملي"، حيث وقفنا على استنطاق العامل، و الممثل، و التفضية و التزمين من الرواية.

7 . ملاءمة المدونة لنظرية غربية، حيث تم الكشف عن حركة العامل نحو تحقيق البرنامج السردي، كما في رصد برامج الممثلين في الرواية.

8 . و يُستخلص الدور التيماتيكي من المسار التصويري الذي يقوم على مجموعة من الوحدات التصويرية.

9 . إن تطبيق النموذج العاملي على الرواية يُسهم في استخلاص المعنى من البنية السردية.

10. يقوم النموذج العاملي على مجموعة من المفاهيم السيميائية التي ترصد حركة العامل.

11. يمكن الكشف عن العلاقة بين البرامج السردية و هذا ما وضحته المثلثات العاملية.

12. يُمكن استخلاص العلاقة بين عامل السرد و عامل التواصل من الرواية من خلال عملية القول السردية.

13. تبقى ثنائية (المهيمن و المهيمَن عليه) في الرواية، فلسفة تطرح مقاومة المثقف و الفنان في المدينة.

14. و لعل أهم نتيجة نخرج بها هي أن هذه الدراسة سمحت لنا بالولوج إلى عالم السيميائية السردية، و بسط الشبكة العلائقية لنظرية "غريماس"، فازدادت معرفتنا لهذا الحقل

المعرفي، و بذلك اكتسبنا تمكنا لا بأس به في جانب التطبيق، فكانت رحلتنا في هذه الدراسة رحلة علمية لتطبيق مفاهيم نظرية سيميائية شيقة.

و من التصورات حول السيميائية السردية فقد أُثيرت لدينا جملة الإشكاليات تبقى مطروحة لدينا: هل يمكن اعتبار النموذج العاملي إجراءً سيميائيا لتحليل النصوص المختلفة؟

هل يمكن أن توافق النظرية الغربية الأعمال السردية العربية؟

هل يمكن تطبيق النموذج العاملي على الخطاب الإشهاري؟

هل يمكن رصد حركة الممثل بين الدور العاملي و الدور التيماتيكي في الخطاب الإشهاري؟.

مسرد المصطلحات

الترتيب (الألف بائي)	المصطلحـات	
أ	الأداء	Performance
	الاختبار التأهيلي	Epreuve qualifiante
	الاختبار الرئيسي	Epreuve principale
	الإرادة	Vouloir
	الاختبار المصيري	Epreuve de cisive
	الإنجاز	Performance
	البرنامج السردي	Programme narratif
	التحريك	Manipulation
	التزمين	Temporalisation
	التفضية	Spatialisation
	التيمة	Thème
	الجزاء	Sanction
	الخطاب	Discours
	الذات	Sujet
	الرسم العاملي	Schéma actantiel
	الملفوظية	Enonciation
	العامل	Actont
	الكفاءة	Compétence
	الخطاطة السردية	Schéma narratif
	القالب	اللغةCoherence
		العقدLongue

	Contrat	
	Immanence — المحايثة	
	Opposant — المعارض	
	Coherence — الانسجام	
	Adjuvant — المساعد	
	Carré sémiotique — المربع السيميائي	
	Destinateur — المرسل	
	Destinataire — المرسل إليه	
	Savoir — المعرفة	
	Pouvoir — القدرة	
	Enoncé — الملفوظ	
	Les énonces narratifs — الملفوظات السردية	
	Objet — الموضوع	
	Acteur — الممثل	
	Devoir — الواجب	
ب	برنامج سردي — P N	
ع	علم السرد — Narratalogie	
ف	فعل الفعل — Faire- faire	
م	مسارات تصويرية — Parcours figuratifs	

ملخص الرسالـة

يدور موضوع الرسالة في السيميائية السردية، حول نظريـة غريمـاس، و الموضوع موسوم بـ:"النموذج العاملي و استنطاق البنية السردية في رواية سيدة المقام للكاتب واسيني الأعرج".

و هذه الرسالة في ثلاثة أجزاء:

1 . الجزء الأول: و يتضمن مدخلا للرسالة حول النموذج العاملي و السيميائية السردية.

2 . الجزء الثاني: في السيميائية السردية للبنية السردية للرواية و التحليل العاملي و الخطاطة السردية.

3 . الجزء الثالث: في تحليل السيميائية الخطابية للرواية و تحليل الممثلين و التفضية و التزمين.

Résume de thèse:

Le thème de la thèse tourne autour " La sémiotique narrative" dont le titre est:

"Modèle actantiel et interrogatoire d'un prévenu structure Narrative "dans le Roman de "Dame de prestige" de son auteur Wacini Aarej.

Cette thèse est divisée en (03) Trois parties:

1- La première partie comporte une introduction de la thèse sur "Le Modèle actantiel et sémiotique narrative"
2- La deuxième partie est consacrée pour la sémiotique narrative de la structure narrative du Roman l'analyse actantielle et le schéma narratif.
3- La troisième partie se déroule sur l'analyse discursive du roman et l'analyse des Autoréalisation, la temporalisation et la spatialisation (La spatiotemporalisation).

المصادر و المراجع:

1. المصادر و المراجع باللغة العربية:

01. أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي و جبر العلامات، الناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2005م.

02. السعيد بوطاجين. الانشغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"، لابن هدوقة، عينة، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

03. أمينة ر شيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

04. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، (رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

05. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، عبده غريب، القاهرة، 2000.

06. حسام خطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوربي، نشأته و مذاهبه و اتجاهاته النقدية، مطبعة دمشق، دت.

07. حسن محمد حسن حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

08. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

09. رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

10. رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي، للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ، 2006م.

11. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

12. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

13. زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية و العامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.

14. سامي سويدان، فضاءات السرد، و مدارات التخييل، "الحرب و القضية و الهوية"، في الرواية العربية، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
15. سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، لرواية "الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا"، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
16. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.
17. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي، العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
18. سليمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية، في الأساليب السردية، دار الكندي، للنشر و التوزيع، الأردن، 2003.
19. سمير المرزوقي، و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا و تطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.
20. سهيل إدريس، المنهل Almanhal قاموس (فرنسي . عربي)، دار الآداب، بيروت، الطبعة 30، 2002.
21. سيزا قاسم، القارئ و النص و العلامة و الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، د م، 2002.
22. صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر و التوزيع، تونس، 2000.
23. عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة و ليلة"، و "كليلة و دمنة"، منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ت.
24. عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الآمنية، دمشق، الرباط، د م، ط1، 1999.
25. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار فارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

26. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، (البنيات الخطابيـة . التركيب . الدلالة)، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002 .
27. عبد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس "Greimas" ، الدار العربية، للكتاب، د م، 1993.
28. عبد الواسع الحميري، الخطاب و النص، "المفهوم . العلاقة. السلطة"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
29. عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.
30. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2002.
31. عليمة قادري، نظام الرحلة و دلالتها "السندباد البحري عينة"، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2006.
32. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.
33. مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فـارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2005.
34. ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيـارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط3، 2002.
35. نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء للطباعـة، د ت.
36. واسيني الأعرج، "سيدة المقام"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1997.
37. يحي عبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائيـة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، دار فارس، ط1، 2005.

2. قائمة المصادر و المراجع باللغة الفرنسية:

1. A, J, Greimas, J, Courtès, Sémiotique dictionnaire raisonné de la Théorie du longage, Paris, 1979.
2. A, J, Greimas, Du sens II, Essais sémiotiques, édition du seuil, Paris, 1983.
3. A, J, Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode, imprièie la larousse, Paris, 1996.
4. Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique Introduction à la sémiotique générale, presses universitaires de France, Paris, 1979.
5. Group d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, presses universitaires de Lyon imprimé en France,1979.
6. Jean, Michel, Adam, le récit imprimé en Paris, 1987.
7. Oswald, Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique, des sciences du longage, éditions du seuil, Paris, 1972.
8. Philipp, Hamon, pour un statut sémiologique personnage péotique du récit, éditions du seuil, Paris, 1977.
9. Yves, Reuter, introduction à l'analyse du Roman, Edition Nathan/ Her, Paris, 2000.

3. قائمة الكتب المترجمة:

1. أ، ج، غريماس، السيميائيات السردية، (المكاسب و المشاريع)، ترجمة: سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
2. أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم و تاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1428 هـ، 2007.
3. تزفطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، و فؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

4. جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، ترجمة: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2003.
5. جان ماري سشايفر، العلاماتية (العلاماتية و علم النص)، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
6. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
7. دليلة مرسلي و آخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
8. سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.
9. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين، د ت.
10. ماري لاهي هو ليبيك، أنثوية شهرزاد، رؤيا ألف ليلة و ليلة، ترجمة: عابد خزندار، المكتب المصري الحديث للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط1،1996.
11. ميشال آريفيه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

4. رسائل جامعية و محاضرات:

1. نزيهة زاغز، معمارية البناء السردي بين ألف ليلة و ليلة و البحث عن الزمن الضائع، دراسة أسلوبية مقارنة، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف: أ. صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، قسم الأدب العربي، 2008/2007.
2. نصر الدين بن غنيسة، السيميائية السردية بين النظرية و التطبيق . محاضرات . جامعة محمد خيضر بسكرة، د ت.

5. الدوريات و المجـلات:

1. أ، ج، غريماس، الفاعلون القائمون بالفعل الصور، ترجمة: عبد الحميد بورايو، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، منشورات جامعة عنابة، باجي مختار، الجزائر، 1995.
2. أحمد بلخيري، التحليل السيميولوجي للنصوص عند جماعة انتروفرن، مجلة: فكر و نقد، الرباط، المغرب، العدد5، يناير 1998.
3. بيتر دوميجر "Pieter de Meijer"، تحليل الرواية، ترجمة: غسان شديد، من النص إلى الخطاب، مجلة: العرب و الفكر العالمي، العدد الخامس، شتـاء 1989.
4. رشيد بن مالك، السيميائية و التداولية، اللغة و الأدب ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية لقسم الأدب العربي، جامعة الجزائر، العدد 17، جانفي 2006.
5. رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، باجي مختار، 15-17 ماي 1995.
6. محمد ساري، نظرية السرد الحديث، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينـة، الجزائر، دار الهدى للنشر و التوزيع، العدد 01 جانفي 2004.

6. مواقع انترنـت:

.1. http://www.Swhuf, net

2.http://www.awn.dam,org/book/06/study06/1a,s/book 06-sd006-htm

3.http://www.midouza, org/md/madules/news/print/php? stooryid

الموضوع **الصفحة**